منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 44

نقد النقد

وتنظير النقد العربي المعاصر

محمد الدغمومي

بسم الله الرحمن الرحيم

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
سلسلة : رسائل وأطروحات رقم 44

نقد النقد

وتنظير النقد العربي المعاصر

محمد الدغمومي

الكتـــــاب : نقد النقد.
سلسلـــــة : رسائل وأطروحات رقم 44.
المؤلـــــف : محمد الدغمومي.
الناشـــــر : منشورات كلية الآداب بالرباط.
الخطـــــوط : بلعيد حميدي.
الغـــــلاف : عمر أفا.

التصفيـــــف : أنسيف الزنايدي ـــ الرباط.
الطبـــــع : مطبعة النجاح الجديدة ـــ البيضاء.
التسلسل الدولي : ISSN 1113/0334.
ردمـــــك : ISBN 9981-59-020-7.
الإيداع القانوني : 1999/693.
الطبعة الأولى : 1999/1420.

الإهـــداء

إلى الزملاء محمد مفتاح أستاذاً صديقا مشرفاً عالماً، والطيب بلغازي وأحمد اليبوري وعلال الغازي وإدريس بلمليح وإبراهيم المزدالي وسعيد بن سعيد العلوي ومحمد منيار تقديرا لعطائهم العلمي ولنبل أخلاقهم.

المقدمة

لن أنكر، منذ البدء، أن هذا العمل مستفز؛ فهو يبحث في الإختلاف ويُسلم به، ويُحاول أن يتلمس نظاما له ويرسم حدوده وضوابطه الممكنة في مجال النقد الأدبي عموما، وفي حقل نقد النقد والتنظير النقدي خصوصا.

ومن ثم، فإن النقد الأدبي ليس مقصوداً في هذا العمل لذاته، ولكنه موضوع تأمل وتفكير لنوعين من الخطابات سمينا أحدهما خطاب «نقد النقد»، والثاني نعتناه بخطاب «التنظير النقدي».

ولا يخفى أن النقد الأدبي، من حيث هو «موضوع»، يتصف وضعه المعرفي بأنه «إشكالي»؛ إذ لا يستقر ولا يرضى بحدود صارمة ولا يقنع بمرجعية أو استراتيجية واحدة : إنه حقا ميدان معرفة دينامية يحقق المقبولية بإيجاد درجات مختلفة من المعقولية التي لا تنفي التعارض، والتسليم بالإختلاف الذي كلما رام الإبتعاد عنه رجع إليه بقوة، باقتراح بدائل تزيد الوضع تعقيدا وإشكالا.

إضافة إلى هذا، فإن النقد الأدبي لا يمتلك وجودا يخصصه في المعرفة. فهو دائما يقترن بعلم ما أو فلسفة أو بأشكال أخرى من المعرفة، ويتحرك بحرية ليكون مكان حوار لحقول مرجعية أهمها، بحسب علاقتها بالنقد :

1 ـ حقل الأدب؛
2 ـ حقل المعرفة (العلوم الإنسانية)؛
3 ـ حقل العلم (مستوى راق في المعرفة)؛
4 ـ حقل النقد نفسه؛
5 ـ حقل الثقافة كحقل جامع لشتى الأفكار والقيم والتمثلات؛

6 ـ حقل الحياة الذي ينشط الحقول السابقة ويمنحها عناصر مادية وحوافز ومؤسسات وأدوات تنعكس على الحقول السابقة في شكل تصورات وذهنيات؛

7 ـ حقل الإيديولوجية الذي يتخلل الحقول السابقة : تارة ليفصل، وتارة ليجمع ويعطيها الوحدات السرية التي تتحول إلى خلفيات ورغبات وأشكال من التناقضات.

فالنقد إذاً يستحيل أن يكون موجودا وحده أو مستغنيا عن غيره. فهو، مثله مثل كل الخطابات المعرفية، خطاب حواري، ولا نصل إليه إلا من خلال اختيار زاوية نظر معقولة وملائمة نصطنعها أداة للفهم وإطاراً. وهذا يعني لزوما أن أهم ما يجب أن نبحث عنه لفهم النقد هو أن نحدد زاوية النظر تلك : فهي التي تجعلنا نختلف أو نتفق وتجعل لاختلافنا شرعية الإنتساب إلى المعرفة.

إن هدف هذا العمل يبدأ من هنا، أي من اقتراح نموذج للتفكير في النقد : نموذج صالح لما نسميه «نقد النقد»، ونموذج مناسب لما نعتبره «تنظيرا» للنقد.

ومعنى ذلك أننا لم نرد أن نعرّف «النقد» كما هو، أو نتعرّفه كما هو، وإنما أردنا أن نقترح مفهوما له، وهو يتأرجح بين وضعين : وضع الثقافة ووضع العلم، ويمارس وظيفته وإنتاجيته معرفيا بصفته فعلاً يحاور العلم عبر النص الأدبي ليعطي العلمَ انتشارا وتوسعا في حقل الثقافة، ثم ليقرب الثقافة عبر النص الأدبي إلى مجال العلم، وبذلك يحقق للأدب استمراريته وأهميته ويتمكن من استثمار بقية الحقول المرجعية.

أما نقد النقد، فهو «يتموضع» في مكان آخر يجعله ابستمولوجية نوعية خاصة بموضوع معرفي هو النقد الأدبي، ويقف على عتبة «العلم»، ويبني نفسه على أساس نموذج من نماذج العلم مثله مثل خطاب التنظير النقدي؛ هذا الخطاب الذي كثيرا ما يلتبس ويتداخل مع «نقد النقد» ويقف على عتبة قريبة، إن لم تكن هي عتبة نقد النقد نفسها، حيث يشتغل على النقد بقصد إنتاج معرفة مقترحة جديدة بصورة «نظرية» لها قوة العلم أيضا.

وكون خطاب نقد النقد وخطاب تنظير النقد يقفان على عتبة واحدة، فهذا لا يعني أنهما شيء واحد أو علم واحد، أعني أنهما بقدرما هما مختلفان متمايزان عن «النقد»، وعن كل خطاب معرفي آخر من جهة، هما من جهة ثانية، ينطلقان من فرضيات عمل مختلفة ويعملان باستراتيجيتين متباعدتين قد تتضافران وتتساندان،

لكنهما ليستا متطابقتين كلية : فخطاب نقد النقد ينكب على النقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود، وخطاب التنظير ينكب على النقد من أجل اقتراح بديل جديد. وبين إنجاز العمل والإقتراح يكون الحاصل أحيانا متشابها، وأحيانا يقرب خطاب نقد النقد إلى خطاب التنظير بحيث يمارس هذا بعض اختصاصات الآخر.

لكن ذلك لا يعني أن الأمر واضح بهذه السهولة، خصوصا عندما تتداخل الإشكالات والإستراتيجيات وتتعدد كما هو حاصل بصدد متن النقد الأدبي العربي ومتن نقد النقد والتنظير المرتبط به، والذي قادنا فحص خطاباته إلى إدراك جملة من عناصر الإختلاف، وأساسا شكل توظيف تلك العناصر التي تحدد طبيعة الإستراتيجية الموجهة لكل خطاب. مما ألزمنا بتسمية ثلاثة أنواع من الخطابات تعمل تحت متن نقد النقد ـ إضافة إلى متن تنظير النقد بصفته خطاباً رابعاً ـ هي :

ـ خطاب تأريخ النقد؛
ـ خطاب تحقيق النقد؛
ـ خطاب تعليم (تقريب) النقد.

فكل خطاب هنا فعل يحرك النقد في اتجاه يكيفه بصورة ما : إما أنه فعل يريد فهم النقد في علاقته بشروط تكونه : تأريخ؛ وإما أنه فعل يريد فهم النقد في ضوء قواعد محددة للنقد: تحقيق؛ وإما أنه فعل يريد تطويع النقد لحاجة عملية تعليمية أو ثقافية في الغالب.

وهذه الخطابات التي سميناها لا يمكن ـ في نظرنا ـ أن تعتبر نقدا للنقد إلا إذا امتلكت خاصيات (سنشير إليها بعد حين). فليس كل من يؤرخ للنقد يبلغ درجة نقد النقد، وليس كل من يؤلف في النقد كتابا تقريبيا يعرض فيه صورة ما للنقد، بقصد التعليم والتثقيف، يتصف أيضا بصفة ناقد النقد. وأيضا ليس كل من يتكلم عن النقد منظرا للنقد، إذ يتوجب أن يمتلك هذا الكلام ـ الخطاب خاصيات تجعله :

1 ـ مشروع تفكير في بديل في مجال النقد؛
2 ـ مشروعا يتأسس على سؤال مركزي ـ هو بمثابة فرضية؛
3 ـ استراتيجية تتوخى تغيير مشروع أو مشروعات سابقة؛
4 ـ وعيا إبستيمولوجياً يستوعب مرجعية محددة؛

5 ـ مفاهيم نسقية متضامنة وملائمة لها صفة نسق مستقل ولو نسبيا؛
6 ـ لغة اصطلاحية بدرجة كافية؛
7 ـ قوة استدلالية محققة للمعقولية والمقبولية؛
8 ـ صيغة نظرية معبراً عنها، مقترحة أو معدلة لصيغة سابقة.

أما نقد النقد، فينبغي أن يمتلك إضافة إلى العناصر الخمسة الأخيرة ثلاث خاصيات إضافية هي :

1 ـ مجموعة قواعد مستمدة من مرجعية محددة (نظرية أو منهج أو علم)؛
2 ـ أدوات إجرائية يمكن أن تسيطر على الموضوع؛
3 ـ استراتيجية تتوخى إنتاج صورة مغايرة لحالة الموضوع المنطلق.

هكذا ـ إذ يتشخص لنا موضوع الطموح والإقتحام ـ لم يكن بد من البحث عن مبادئ عمل، وإجراءات كفيلة بتوصيف الخطابات، لا بتفسيرها، أو بجعلها علامات على نوايا أو خلفيات أو مجرد أفكار، إذ نحن أمام خطابات تبحث عن انتظام داخل المعرفة وعلى عتبة العلم.

هذه المبادئ فرضت نفسها فرضا باعتبارها مبادئ تحقيق وتنظيم تقتنص العناصر الفاعلة في خطابات نقد النقد والتنظير وتعيّن حدود النقد بصفته موضوع معرفة، وتمكننا من اقتراح مفهوم للنقد ونموذج لنقد النقد والتنظير النقدي.

وتتخلص هذه المبادئ في :

1 ـ مفهوم البناء، وما يتضمن هذا المفهوم ويتوخاه من شروط النموذج : النظام والنسق والعلاقة والوظيفة؛
2 ـ مفهوم الإستراتيجية؛
3 ـ مفهوم الإنتاجية؛
4 ـ مفهوم الملاءمة؛
5 ـ مفهوم الإستدلال.

إنها مفاهيم عمل تحقّق، من جهة المعقولية، بمعنى ممارسة فعل له تركيب مقبول في ضوء قواعد ومبادئ يحصل بسببها إنتاج معرفة قابلة للفهم والإدراك؛ وتحقق المقبولية عندما تستطيع المعرفة المنتجة الصمود أمام الإختبار ولو في حدود نسبية: إنها

مبادئ مكنتنا أيضا من الِاهتمام بخطابات كثيرة دون تقويم مسبق أو تصنيف جاهز، ومكنتنا فعلا من قراءة متن واسع جدا فرض نفسه، وجعلنا أيضا نصرف النظر عن كثير من الخطابات التي تنتسب إلى النقد، ولو كانت لمشاهير النقاد، بالتركيز على الفترة المعاصرة (العقود الثلاثة الأخيرة) وعلى المتن الذي ينتسب إلى نقد النقد والتنظير النقدي ـ لا التنظير الأدبي ـ وله شرعية الِانتساب إلى هذا المتن من خلال:

ـ انتسابه إلى نظرية معينة، أو إلى منهج نقدي؛
ـ قدرته على إنتاج معرفة بالنقد ذات قوة استدلالية مقبولة؛
ـ الوعي بنفسه وبخصوصية موضوعه والغاية من تناوله؛

هكذا يكون المتن حصيلة إنجازات لها مظاهر مختلفة (كتب، مقالات، مقدمات كتب) قد تعمدنا قراءة كل ما وصل منها إلى أيدينا، واستحضرنا ما توجب استحضاره استجابة للمبادئ المتحكمة في هذا العمل، والتي جعلت المادة المكونة لنقد النقد والتنظير قابلة لأن تنتظم وتمارس الإنتاجية والجدل والحوار مع النقد خصوصاً، ومع المعرفة والعلم بصفة أخص.

واقتربنا إلى ذلك كله من خلال بناء هذه الدراسة التي خصصنا التمهيد الوارد فيها للتطرق إلى ثلاثة مفاهيم كبرى تؤطرها وتكون موضوع عملها في الآن نفسه، وهي :

أ ـ مفهوم النقد الأدبي؛
ب ـ ومفهوم نقد النقد؛
ج ـ ومفهوم التنظير النقدي.

وبعد ذلك، اضطرنا إلى تقسيم بقية فصول الدراسة إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول، بفصليه، حللنا فيه طبيعة متن نقد النقد والتنظير، ثم كشفنا المرجعيات التي تقف وراء هذا المتن.

أما القسم الثاني، فقد خصصناه لاستجلاء المفاهيم المؤطرة لمتن نقد النقد والتنظير والتي ينبني عليها وجوده في المعرفة، فتعرضنا في الفصل الأول من هذا القسم لمفهوم نقد النقد؛ وفي الفصل الثاني وقفنا على مفهوم النظرية كما يتصورها، وفي الفصل الثالث تطرقنا لمفهوم المنهج كما يحدده.

أما القسم الثالث، فدارت فصوله حول «الموضوع» الذي يشتغل عليه نقد النقد والتنظير ويؤسس عليه نظامه، فجاء الفصل الأول لشرح العلاقة بين النقد والفن، واختص الفصل الثاني بعلاقة النقد بالعلم، بينما انصرف الفصل الثالث إلى عرض مبادئ النقد كما يتمثلها نقد النقد العربي وتنظيره. أما الفصل الرابع، فيتعلق بمسألة «الوظيفة» التي يحللها ويشرحها ويطالب بها، في حين وقف الفصل الخامس ليعالج التصنيفات التي قام بها نقاد النقد ومنظروه وهم يتحدثون عن الإتجاهات والمناهج والمدارس النقدية. وبعد ذلك، كان لابد من أن نحلل في الفصل السادس الموقف الإنتقادي العام الذي اتخذه نقد النقد والتنظير من وضع النقد العربي والأفق الذي يقترحه للنقد، ليصبح نقد قراءة في الفصل السابع. كما حللنا تصوره لمسألة الحداثة التي يريدها ويدعيها في الفصل الثامن. وبعد ذلك، كان علينا أن نكشف في الفصل التاسع المعوقات التي تحول دون بلوغ نقد النقد والتنظير النقدي ما يجعله خطابا منتجاً وملائماً وفاعلا. وهي معوقات متعددة لها تأثيرات عميقة على وضع النقد الأدبي نفسه.

وقد مكنتنا الفصول السابقة، داخل أقسامها الثلاثة، من استخلاص نتائج أثبتناها في خاتمة هذه الدراسة؛ وهي نتائج تظل نسبية في مجال مطبوع بالإختلاف والتعدد، ولا يستطيع أن يتخلى عن موضوعه الإشكالي المرتبط بنشاط الإنسان الذي يتحرك فيه بحثا عن الممكن، كارها لأن يتنازل عن حرية الإبتكار والتغير والبحث، متنقلا بين حدود متداخلة هي حدود المعرفة والعلم والثقافة والإيديولوجيا في حياة لا تعترف بهذه الحدود، وإن اقتنع بها الفكر.

الرباط في 12 يونيو 1995

التمهيد

1 ـ إشكالية النقد

ليس سهلاً البحث في مسألة التنظير النقدي، وليس سهلا أيضا القيام به، لأن فعل «التنظير» فعل معقد ويتم ضمن حقل المعرفة بوصفه «مشروعاً» يستهدف إيجاد نظرية أو تصحيحها. وهذا المشروع لا يمكن أن يرى النور دون وجود أسئلة ملحة مستجدة ؛ إذ من طبيعة «التنظير» أن يكون تفكيراً مغايراً لما سبقه يعي نفسه أولا بصفته مشروعاً، ويعي ثانيا جملة المبادئ التي تشخص هذا الوعي بدءا من تمثل «موضوع» التنظير والغاية من إعادة التفكير فيه.

ومعنى ذلك أن البحث في مسألة التنظير يفضي بالضرورة إلى مجال فلسفة العلوم أو نظرية المعرفة أو ما يمكن أن نسميه اختصارا بالإبستمولوجيا، مما ينتج عنه خطاب نظري من درجة ثانية يصطلح عليه بالخطاب الماوراء ـ نظري أو المابعد ـ نظري (Méta théorique)، أي نقد النقد (Métacritique).

وإن أي طموح أو محاولة لدراسة النظريات والمشاريع التنظيرية وتفكيك منطقها أو تحليل مكونات نظامها لابد من أن يجتاز عقبة صعبة : ألا وهي عقبة النقد الأدبي نفسه؛ إذ إن التنظير ـ والنظرية النقدية، أساسا ـ ترجمة لوضع النقد من حيث مفهومه وعلاقاته وإجراءاته وموضوعه الذي هو أيضا عقبة إضافية. ومن ثم، فإن «التنظير» و«النظرية» معا هما مشروع إجابة عن سؤالين إشكاليين، سؤال النقد وسؤال الأدب[1]، إجابة تزيد، بكل تأكيد، في تعميق الإشكاليتين، وإن بدت

(1) ما دام النقد ـ كما يقول هايدن وايت ـ «لا يملك أي فهم ثابت لما يتألف منه «الأدب» أو أي تصور للنتاج الأدبي بوجه خاص، وهو لا يعرف أين يجب أن نرسم الخط الفاصل» (في «مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة صالح جواد الكاظم، ضمن **الثقافة الأجنبية**، ع 1، س 2، ربيع 1982، ص. 6).

أنها إجابة من أجل حلهما، لأنها تقف دائما أمام إمكان المراجعة والتسفيه والِاشتغال ضمن منطقة الِاختلاف، ما دام سؤال «ما الأدب»؟ مثل سؤال «ما النقد»؟ يمكن أن يطرح باستمرار طرحا يعلق كل جواب ويجعله مؤقتا أو ظرفيا أو متجاوزا.

إن منطلق هذه الإشكالية يظهر في اللحظة التي نتساءل فيها : ما النقد الأدبي ؟ ثم يتعقد كلما رمنا تفسير كل جواب بالخوض في التفاصيل المناسبة لما نعتبره تعريفا أو مفهوما للـ«ـنقد الأدبي».

وبالرغم من أن السؤال «ما النقد ؟» قد يتخذ لنفسه منحى تعليميا، فإنه حتى في هذا المنحى يحمل معه ما يؤكد دائما وجود إشكال يستعصي على الحل ويقوض الجواب الواحد الحاسم.

تجلية هذا الإشكال ـ ولو من منطلق السؤال «ما هو» ـ يفرض علينا أن ننظر إلى كل ما يمكن أن يخطر ببالنا ونحن بصدد الإجابة، حتى لو رغبنا في أن يصبح السؤال سؤالا تجريبيا، إذ إن السؤال يبقى سؤالا يحتاج إلى شرح سياقه والِاحتمالات المقصودة التي توجهه، بطرح أسئلة مثل :

ـ ما العمليات المتعددة التي يقوم بها النقاد، أي ما الذي يدور حقا في الحديث النقدي؟

ـ ما مدى شمولية المصطلح، أي مجاله (موضوعه)؟

ـ ما الخصائص المتميزة التي تجعل من بعض النصوص نقدا وبعضها نقدا رديئا وبعضها الآخر ليس نقدا[(2)]؟

ومعنى ذلك أن السؤال يمكن شرحه وتعيين احتمالاته بطرق متعارضة ومتباينة. إنه سؤال يحيل بالضرورة إلى «قيم» ذات مرجعيات معرفية وإيديولوجية متضاربة، بل قد يكون بعضها متداخلا أو قابلا لأن يتعايش، ويجر لزوما إلى القول بأن جوابا واحدا لن يكون حاسما، لأن كل إجابة تنطلق من تعميم قد لا تتلاءم فيه العناصر أو قد تنطلق من «ممارسة معينة» مختلفة عن ممارسة أخرى. فالسؤال إذاً «دال على التضاد القائم في هذه المؤسسة [النقد] وعلى القوة المؤسسة التي يمثلها ويعارضها في آن

(2) ريشارد أوهمان، «العلاقات الِاجتماعية للنقد»، ضمن **ما هو النقد**، إعداد بول هيرنادي وآخرون، ترجمة سلافة حجاوي، الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص. 192.

واحد»[3]. وهو تضاد لا يتعلق بكتابات تحمل هذه الصفة (صفة النقد) عن قصد، وإنما يتعلق بممارسة عامة غير واثقة من كيانها الخاص ولا من وظيفتها أو موضوعها.

هكذا يصبح السؤال «ما النقد» ؟ سؤالا غير بريء[4] قد يوصل الجواب عنه، والغاية من طرحه إلى القول : «النقد الأدبي المعاصر لا يؤلف ميدان نظرية وتطبيق متماسكا. فحدود النقد غير واضحة وجغرافيته غير معينة، ولذلك كانت طوبوغرافيته ملتبسة»[5].

إنه جواب قد يفهم منه استحالة الإجابة المحددة والواضحة. والأمر كذلك، لأن النقد نفسه يرفض أن يضبط معرفته ومعاييره وموضوعه ومنهجه، حتى حين يسمي نفسه نقدا ويفكر في ذاته بصفته نقداً ؛ إذ بين الممارسة النقدية في تحققها وبين ما يفكر فيه النقد وما يريده مسافة شاسعة، هي «جهد» لا يستطيع أن يحيط بكل شيء عندما تنكب على «نص» بعينه : إنها ممارسة تغير جلدها دائما وتقبل أن تكون ضد نفسها وتترك الإشكال قائما آتيا من :

أ ـ إشكالية الموضوع الأدبي في تلونه وتغيره وكثرته وطول تاريخه؛

ب ـ علاقات النقد بموضوعاته إجرائيا؛

ج ـ طبيعة المعرفة التي يوظفها لهذه العلاقات. وهي معرفة دينامية متعددة نابعة من علوم مختلفة مجسدة في مفاهيم؛

د ـ شكل توظيف هذه المعرفة التي لا يبقي عليها في حدود وجودها في تلك العلوم، بتكييفها وكسر حدودها؛

هـ ـ المقاصد والغايات التي يريدها النقد وينجزها في حقل العلم والثقافة والتعليم والإيديولوجيا؛

و ـ علاقات النقد بغيره من الممارسات المعرفية وغير المعرفية.

إنها جوانب لن تمنح النقد الاستقلال و«الخصوصية» التامة بقدر ما تجعله ممارسة مفتوحة تحاور مكونات الظاهرة الأدبية: نصوصا ومؤلفين ومذاهب وقضايا.

(3) كاري نيسلون، «هل النقد أدب؟»، ضمن المرجع السابق، ص. 247.

(4) «ما هو النقد ؟ لا يمكن طرح أو توجيه هذا السؤال ببراءة بل يعني الإقرار بأن الجواب إشكالي غير حاسم وعرضة للمناقشة، لذلك فإن السؤال ذاته يجعل تقديم جواب واحد أمرا غير كاف» (انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها).

(5) هايدن وايت، المصدر المذكور، ص. 6.

وهذا بالضبط ما يجعل وضع النقد في مجال المعرفة وضعاً إشكالياً يشجع بالضرورة على اصطناع النظريات وتفجيرها، وترك فعل التنظير في حالة دينامية أهم من النظرية نفسها، ويترك العلائق بين النقد ونظرية الأدب، والتنظير للنقد، في حالات تقاطع دائم ؛ فيسعي التنظير للنقد إلى استيعاب نظرية الأدب(6). ونظرية الأدب تترامى على النقد لتجعله أحد مشاكلها ومدار انشغالها حيناً(7)، وتستهدف تنظيمه ورسم حدوده حيناً آخر. لكن نظرية الأدب تعجز عن رسم الحدود الحاسمة ؛ فليس في إمكانها الحلول مكان النقد (والتنظير النقدي) ولا القيام بتعويض أدواته ومفاهيمه، أو أن تصطنع له موضوعات أو تكيف علاقته بشروط تلقي الأدب.

2 ـ المفهوم النقدي

إن التعريف البسيط للمفهوم(8) هو التصور الذهني بوصفه وحدة بين الوحدات التي تمكننا من فعل «التفكير»، أي صنع التصورات والأفكار.

ومن ثم، فإن مكان وجود المفهوم ليس في الأشياء أو في العالم الموضوعي، ولكن في عالم «العقل» الذي يستطيع أن يجرد تلك الأشياء واختزالها في خاصيات وعلاقات تمنحها وجودا تصوريا مجرداً، بالرغم من غيابها أو انتفائها، محيلا عليها باستمرار بالرغم مما يمكن أن يطرأ عليها من تحول وتبدل وزوال وتعدد.

هذا «المفهوم» الذي تسعى المعرفة والعلوم إلى تثبيته من خلال المصطلح لا يعني أنه مصطلح فقط. فالمصطلحات مواد لغوية، أدوات قد لا تتفق في تسمية «مفهوم» واحد؛ لأن المصطلح الواحد قد يحمل دلالات مختلفة ومفاهيم متعددة من حيث السياقات التي توظفه.

---

(6) ذلك ما نجده عند أوستان وارن ورونى وليك في كتاب «**نظرية الأدب**»، حيث جعل موضوع النقد من الموضوعات التي تناقشها النظرية الأدبية (انظر الفصل الرابع من الكتاب).

(7) ليس في إمكان أي منظر للنقد تجاهل نظرية/نظريات الأدب، لأنها تمثل شكلا من تنظيم المعرفة التي تستخلص من النقد ويتخذها أفقا أو أداة لعمله.

(8) انظر **معجم لالاند** (Lalande)؛ وانظر كذلك هذا التعريف الذي يرى أن المفهوم يدل على «العلامة أو الصورة الفكرية التي بها ينظم الذهن معطيات الحس، وهي أيضا ما يسميه كانط «المقولة» وهي وظيفة أو مقدرة في الذهن على التأليف بين الأحاسيس المختلفة» (انظر: عمر الشارني، **المفهوم في موضعه**، دار الحداثة، تونس، 1992، ص. 6).

ومن ثم، فحدود حركة «المصطلح» لا تطابق بالضرورة حركة «المفهوم». ووجودهما على المستوى الأنطولوجي، يتم في مكانين مختلفين : اللغة والفكر، بالرغم من ارتباط أحدهما بالآخر؛ إذ لا فكر بلا أداة تعبِّر عنه، ولا وجود للغة بلا فكر، والفكر يجد أكثر من «لغة»، واللغة قد تعبر عن مستويات من هذا الفكر.

فاللغة تحمل فكرا قد يكون أدبيا أو فلسفة أو تقريرا وصفيا، والعلم قد يجد أداة التعبير بلغات مختلفة وبرموز أيضا؛ هذا، علما بأن اللغة ـ والمصطلحات ضمنها ـ تحاول أن تكتسب صفات خاصة من هذا الفكر، والعكس صحيح، ولبعض أشكال الفكر نوعية من التعبير والإِصطلاح قد تصل درجة الإِصطناع. لكن كل ذلك لا يصل إلى درجة التطابق بين اللغة والفكر والمصطلح والمفهوم.

حقا، إن لغة النقد (مصطلحاته) لغة طبيعية، لا تستطيع أن تتخلص من آثار الإِستعمال الشائع في العلوم الإِنسانية حين تهدف إلى «وصف الوقائع الشعورية والإِحالة إلى تجارب لها صلة بالمجال النفسي، كما أن لها مظهراً ظواهرياً (فينومينولوجياً) يصف إدراكا موضوعيا لشيء له جوهر ما أو يحيل إلى تجربة معاشة، كما أنها لغة تطمح إلى ضبط نظام الرموز بوصف الفكر والتعبير عنه»(9).

لذلك كانت قضية المصطلح ذات مكانة خاصة في النقد، باعتبار المصطلح هو الذي يسمي المفهوم ويدل عليه دلالة مباشرة وباقتصاد، عندما يحظى بالقبول والتواطؤ. ومن ثم لا جدوى من مناقشة المصطلح إذا لم يكن مرتبطا بـ«ـالمفهوم»، وإلا استحال إلى مسألة لغوية محض ليس لها أهمية في النقد.

إن أهمية المصطلح في النقد تأتي من عدة جوانب، أهمها :

أ ـ إن المصطلح يُعطي النقد والتنظير بعدا واصفا حين يسمي مادة الأدب اللغوية باللغة نفسها؛

ب ـ يؤكد البعد الماورائي للمفهوم حين يُسمي المفاهيم بمفاهيم أخرى على أساس التجريد (المجاز، الإِستعارة، إلخ)؛

ج ـ يساهم في تقريب النقد والتنظير من حقول المعرفة، بدءا من استعمال مصطلحاتها ـ وإن تم تعديل المفاهيم المرتبطة بها وتشوّيهها ـ فمجرد استعمال

(9) G. Granger, «Remarques sur l'usage de la langue en philosophie», in Langages, n° 35, septembre 1974, Larousse, p. 25.

مصطلح «العضوية» أو «النمو» أو «التطور» يشير مباشرة إلى حقل البيولوجيا، واستعمال مصطلح «اللاشعور» أو «الكبت» يشير إلى حقل علم النفس. ومثل هذه المصطلحات وغيرها يبقى حاملًا لمعرفة لصيقة بالنظريات والمعارف العلمية الأصلية، لكن الإستعمال (النقدي) يخرجها من حيزها الضيق ويوسع حدودها إلى درجة الإلتباس، عبر التعميم وتكسير الجدود المخصصة لها، فتصير ـ بمعنى ما ـ «مفاهيم نقدية»، أو مفاهيم ثقافية، أمرها غير مقتصر على المتخصصين في تلك العلوم، بخلاف المفاهيم العلمية التي تنضبط دائما في حقل معين، مثل حقل الفلاحة والكيمياء والفيزياء واللسانيات. فالمفاهيم إذن هي منطلق تميز التخصصات، وهي عناصر الجسد النظري، سواء بقيت عند تسمية ـ تجريد ـ الوحدات الجزئية لموضوع العلم أو وصلت إلى درجة تسمية قواعد ومبادئ ومعايير وقوانين.

وبقدر ما تكون هذه المفاهيم حية، يكون العلم حيا أيضا. لأن المفاهيم التي صارت مجرد تصورات مجردة ولا تستطيع أن تدفع الفكر إلى التأمل واستعمال هذا الفكر في التعامل مع الأشياء، إنما هي مفاهيم ميتة[10].

لكن الشيء الأهم أن المفاهيم هي التي تكوّن وجود المعرفة ونسق «النظرية» ولولاها، لما تحقق التنظير ولا النظريات ولا المناهج، حتى وإن ظهرت بعض المفاهيم حرة تشتغل على حدود العلوم أو ضمن مجال الثقافة العام، مستعصية على الإنضباط ضمن نظرية أو نسق مخصوص. إن مسألة المفهوم مسألة معقدة وشائكة، بلا شك، وكل تفكير فيها يحتاج إلى مرجعية تحدد حقل هذا الفكر ونوعيته. وكلما تحدد الحقل ونوعه، ظهر أن للمفهوم تجليات إبستمولوجية معينة تكسبه وضعا له حدوده في الفلسفة أو المنطق أو في أصول أخرى كالتي تراها الإبستمولوجية التكوينية والنفسية[11].

إضافة إلى هذا، فإن المفهوم في التنظير الأدبي والنقدي يتشبع بالعلوم التي يقف النقد على تخومها، ويتأثر في الآن ذاته بطبيعة موضوعاته وسياقاته، وخصوصا

---

(10) هناك من يتحدث عن المفهوم الميت، ويقصد به المفهوم الذي لم يعد قادرا على الدفع نحو التفكير بالمشكلات (انظر عمر الشارني، **المرجع السابق**، ص. 39).

(11) إن المفهوم هناك هو طريق اكتساب المعرفة وتحديد العلاقة بين الذات وعالم الأشياء والتي يلتقي فيها ما هو مكتسب بما هو نفسي، ويمثل قدرة عقلية (انظر : مريم سليم، **جان بياجي وعلم تكوين المعرفة**، معهد الإنماء العربي، بيروت 1985).

إذا نظرنا إلى الحركة المنتجة للمفهوم النقدي في علاقته بالموضوع (الأدب) وبالثقافة ـ هذه الثقافة التي تعمل داخل الأدب والنقد معا.

يمكننا بعد هذا أن نقول إن أحد أسباب الوضع الإشكالي للنقد ماثل في هذه المفاهيم ذاتها. فهي التي تجسده وتكسوه بمظاهر العلم والثقافة وتحدد له مسارات هنا وهناك وانتظامات وتشكلات في المعرفة واختلافا في ذلك أيضا. كما يتحصل لدينا القول بأن المفاهيم النقدية والأدبية حركة تصنع فيها لنفسها تراتبيات وأوضاعا تساهم في جدلية النظريات النقدية بقوة، بحيث يظهر أن :

ـ المفهوم قد يكون مركزياً مهيمنا على خطاب ما، وقد يظل مجرد مفهوم مساند للمفهوم المركزي شارحا له معضدا، إذ المفهوم الواحد لا يدل وحده على تفكير؛

ـ المفهوم قد يسمى مرجعا مفردا أو مجموعة أفراد وأشياء : الوزن، الصورة، الشخصية، إلخ.؛

ـ المفهوم قد يكون تجريدا لعلاقة بين الأشياء (الوظيفة، الوحدة، الإيقاع، إلخ)؛

ـ المفهوم قد يسمي بذاته نظام تفكير أو مذهبا أو اختيارا أو ظاهرة كلما أردنا التعريف به اضطررنا إلى استعمال مفاهيم بينها صلة، وإن لم تتفق في تحديد صلة هذه المفاهيم بدقة (الواقعية، الرومانسية، النقد، النظرية، الأدب)[12]؛

ـ المفهوم قد يكون من حيث مصطلحه مشتركا بين النقد والأدب والمعرفة ويحتاج إلى تحديد سياقه في النقد أو في نظرية الأدب أو في علم من العلوم الإنسانية؛

ـ يتراوح المصطلح في علاقته بالمفهوم، فيحاول أن يسمي مدلولا في مرحلة «ما قبل المفهوم» أو يريد أن يخرجه من سياق عام إلى آخر أضيق[13]، وقد يرتفع إلى درجة الفكرة[14].

---

(12) A. Marino, **La critique des idées littéraires**, Edition Complexe, 1977, p. 257.

(13) يعرف مارينو الفكرة بأنها تنظيم نموذجي لعدد من المفاهيم ما قبل النظرية، قد يكون مطابقا لها أو مرهصا بوجودها أو أحد مقدماتها (Ibid., p. 54).

(14) إنها مفهوم قد يسمى نموذجا من التفكير، بحيث يتألف بالضرورة من عدة مفاهيم تشرحة وتجعله اختياراً فكرياً أو مذهبيا بغض النظر عن قوته وتماسكه، مثال ذلك فكرة «الواقعية» و«الرومانسية». يقول أدريان مارينو : «إنها تحديد شامل متواطؤ عليه ينطبق على كلية المحتوى (الظاهر أو الضمني) للتأمل النظري أو =

وإذاً كلما تحدثنا عن المفهوم النقدي، حضر الوضع الإشكالي لما نسميه «النقد». وأوضح تجليات هذا الوضع أن المفاهيم يمكن أن تعيش ثقافيا في زمن واحد، وأن تتنافى وتتبادل الإقصاء وتحاول أن تتوافق في الآن نفسه مع طبيعة الموضوع وسياق المعرفة الذي تنبثق منه، وأن تؤثر في حقل الأدب والنقد والثقافة والمعرفة معا.

فمفهوم «النقد» هو نشاط عدة مفاهيم أيضا تعمل في صورة عمليات هي :

أ ـ عملية الِاحتواء : مفهوم قد يحتوي مفهوما أو مفاهيم أخرى (الِانعكاس = التعبير + التصوير + التسجيل)؛

ب ـ عملية الإقصاء : المفهوم يطرد مفهوما آخر أو ينسخه (مفهوم الواقعية = الذاتية ـ الرومانسية / التماثل = الِانعكاس)؛

ج ـعملية الِاختزال (النص = الأدب / الأدب = النص)؛

د ـ عملية التعميم : الإحالة إلى مصادر عدة (مفهوم الأدب/ مفهوم الثقافة/ الإبداع/ الذوق).

كما أن هذه الحركة قلقة دائما، فتظهر المفاهيم بدرجة ثوابت تارة وبدرجة متغيرات تارة أخرى، ويصبح مفهوم النقد من خلالها حركة مفهوم يبحث عن حدود ضمن دائرة مثل :

ـ دائرة العلم التي تشمل علوما مختلفة : التاريخ، الِاجتماع، علم النفس، اللغة، إلـخ. وكل علم له علاقات وشروط وأدوات : وبعض العلوم تفرض علاقة التفسير بموضوعها وبعضها يفرض علاقة تحليل ووصف.

ـ دائرة الأدب التي تتيح أمام المعرف إمكانات للتعريف، بحيث يصير المفهوم مطبوعا بطابعها (الصفة الأدبية للنقد).

ـ ودائرة الثقافة، وهي دائرة تتأسس على حدود العلاقات القائمة بين العلوم والمعارف وأشكال التعبير عن الحياة.

= الإيديلوجي الذي يعم في الأدب وعليه، أيا كان النوع الذي ينتمي إليه» (انظر : A. Marino, La critique des idées littéraires, Complexe, 1977, p. 16).

النقد

مفاهيم النقد

حقل المفاهيم المرجعية	الإصطلاح	المفاهيم
اللسانيات	←	التقديم، الأسلوب، التعبير..
النفسيات	←	النرجسية، العاطفة، اللاوعي، الحلم...
الجماليات	←	الصورة، الإنسجام...
الفلسفة	←	المصير، القدر، العقل، الحقيقة...
السوسيولوجيا	←	الطبقة، الموقف، الإلتزام...
البلاغة	←	الإستعارة، المجاز، الفصاحة، الجزالة...
البيولوجيا	←	العضوية، النمو، التطور...
بقية العلوم	←	....

والنقد إذ يعاني من الإشكال الإصطلاحي المتظافر مع الإشكال المفهومي، يضع التنظير ونقد النقد أمام شرط مبدئي هو رفع هذا الإشكال إلى أقصى درجة حتى يكون الناتج المعرفي معقولا ومتماسكا، مثلهما مثل بقية العلوم الإنسانية التي هي بالأساس علوم حوارية وفهم[15] تبحث عن موضوعاتها باستمرار ولا تستغني عن رغبتها في خدمة الإنسان، وخدمة الإنسان مشروطة بأوضاع الإنسان وبموقف الباحث. فهي مباحث فهم تحمل تاريخها معها والسابق فيها يبقى محاورا ومحايثا لما هو حاضر من استعمالات المصطلح والمفاهيم، ثم لأن لها قابلية الإلتقاء والتركيب والتعديل والتجاوز، الأمر الذي لا ريب يدفع النقد والتنظير ونقد النقد إلى الإنغمار في هذه الحوارية والإنطباع بها.

إذاً لا غرابة، حين نربط مسألة المفهوم بالمصطلح، أن نقر، كما يفعل بعض المهتمين، بأن العلاقة ليس لها مرجع صارم أو مرجع مطلق، بل له بنية دائرية

(15) M. Bakhtine, **Esthétique de la création verbale**, traduit par A. Aucouturier, Gallimard, 1979, p. 384.

(circulaire)، بمعنى أن العلاقة تحيل إلى موضوع هو نفسه فضاء موضوعات أخرى وتُحيل إلى علامات تعلق عليه دون تحديد (indéfiniment) ودون أن تستطيع حصر المعنى[16].

وإذاً، فكلما فكرنا في نظرية للنقد أو شرعنا في التنظير النقدي، وجب أن نفكر مباشرة في «كيف نتعامل مع المفهوم» ثم «كيف ننظّر أو ننقد النقد». وهذا يقتضي الوعي بـ:

1 ـ الإلتباس الذي يحوم حول للمفهوم النقدي (المفاهيم النقدية)؛
2 ـ ترابط المفاهيم النقدية الملتبسة؛
3 ـ التعدد المرجعي للمفاهيم (النقدية)؛
4 ـ علاقتها بالإصطلاح اللغوي.

3 ـ النقد والمنهج

حين يوضع النقد في علاقة مباشرة بالعلم أو ينسب إليه، يصير لازما أن تتضمن هذه العلاقة شرط المنهج. فلا وجود للـ«علم» إلا بوجود منهج. ومن الطبيعي أن يهتم فلاسفة العلم بالشرط المنهجي بصفته خاصية أساسية ولازمة للعلم، حتى وإن اختلفوا في تعيين طبيعة «المنهج»[17] نفسه من حيث أدواته ووظائفه، مما يجر إلى نقاش يتجاوز وصف ما يمكن أن يرى منهجا، إلى مستوى فلسفة العلم أو ما يمكن أن نسميه فلسفة المناهج والمنهاجية، وما يرتبط بها من إشكالات تعدد المناهج واختلاف تصنيفها[18].

إن فلسفة المنهج تجد أكثر من طريق إلى «النقد الأدبي»، بسبب طموح «العلم» إلى احتواء كل أشكال المعرفة من جهة؛ وأيضا بسبب رغبة النقد الأدبي في الوصول إلى درجة «العلم» ونزوعه المستمر إلى الإستفادة من نتائج المعرفة.

---

(16) A. Marino, op. cit., p. 49.

(17) يعرف المنهج عامة بأنه «الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة والعلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تعين على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة» (عبد الرحمان بدوي، **مناهج البحث العلمي**، دار النهضة، 1963، ص. 5 وهذا تعريف يبقى عاماً، ويصعب أن يحيط بكل الممارسات العلمية.

(18) أحمد بدير، **أصول البحث العلمي ومناهجه**، وكالة المطبوعات، الكويت 1977، صص. 181، 187.

لكن ما نريد قوله تحديدا هو أن الحديث عن «المنهج» في النقد يحبب إلينا النظر إلى النقد بخاصيات «العلم»، ما دام «المنهج» شرط العلم، وما دام العلم نفسه في جوهره «منهجا» ؛ وأن التنظير لكليهما لا يعني غير تلمس الجوانب التي تمثل طبيعة التعامل مع الموضوعات والأشياء من حيث هي «موضوعات» يكون البحث فيها منتجاً للـ«ـعلم».

ومن ثم، يصير من الواجب التساؤل : ما هي درجة الوعي بالـ«ـمنهج» في مثل هذه الدعوات المتكررة إلى النقد المنهجي ؟ وما حقيقة «المفهوم» الذي يحمله مصطلح «المنهج» في اقترانه بالنقد ؟

إن عناصر «المنهج» كما تضبطها الدراسات الإبستيمولوجية يمكن أن نظهرها في مستويات ثلاثة(19) هي :

أ ــ المرتكزات : وتعني ما يؤسس عليه صفته العلمية، وما يراه أساس تعامله مع موضوعه. وهي مرتكزات تجسدها : 1 ــ الحتمية (التي تقر بالنظام والإطراد وتسمح بممارسة الإستقراء) ؛ 2 ــ الحقيقة ؛ 3 ــ الموضوعية.

ب ــ الأبنية المنهجية : أي ما يعطي للمنهج تحققا معرفيا، وتشمل : 1 ــ الوقائع (مادة المنهج) ؛ 2 ــ والمفاهيم؛ 3 ــ والفروض (الفرضيات) ؛ 4 ــ والقوانين ؛ 5 ــ والنظريات.

ج ــ الوظائف : وتعني ما يحققه المنهج في علاقته بموضوعه، وتحتوي : 1 ــ ــ الوصف ؛ 2 ــ والتفسير؛ 3 ــ والتنبؤ؛ 4 ــ التحكم.

ومن ثم، فمسألة «المنهج» موجودة في صلب النقاشات التي تدور حول مسألة «العلم» و«نظرية المعرفة»، ولا يمكن عزلها عن ذلك أو لا يجوز تجاهل مكونات تُظهر لنا مستويات نظر، ولو داخل ما يمكن أن نعتبره منهجا للنقد الأدبي ؛ إذ لابد من أن نستحضر، ونحن نتحدث عن المنهج النقدي، مرتكزات مثل :

1 ــ مستوى الموضوع ؛
2 ــ مستوى المفاهيم والمصطلحات ؛

(19) صلاح قنصوه، **فلسفة العلم**، الفصل الرابع، دار التنوير، بيروت، 1983، صص. 136، 203.

3 ـ مستوى الإجراء (التطبيق)؛

4 ـ المستوى الأنطلوجي للمعرفة المرجعية وللمفاهيم والمصطلحات ؛

5 ـ البناء النظري (الفرضيات، المبادئ، القوانين) ؛

6 ـ استراتيجيات المنهج ؛

7 ـ إنتاجية المنهج وقدرته على الفعل.

وهي مستويات تتلون بحسب العلوم، وتفسر تفسيرات مناسبة للفلسفة التي ينهض عليها كل علم.

ومعنى هذا أن ما يمكن أن ندعوه «منهجا» هو دائما حالة «بناء»، قد تختلف صورته داخل علم واحد، اعتبارا لما يحكم عناصر كل مستوى من مستويات «المنهج».

إضافة إلى ذلك، فإن للنقاش هذا، بدوره، ضوابط، لأنه نقاش يدخل في إطار منهج ما، له فلسفته وغاياته وأدواته ؛ يضيّق مفهوم العلم تارة، ويوسعه تارة أخرى، ويقتصر على ما يسمى العلوم البحتة أحيانا، ويشمل العلوم الإنسانية والإجتماعية أحياناً أخرى. وهذا أمر كاف ليكون عذرا للنقاد ومنظري النقد حتى يدعوا امتلاك «المنهج»، وإن كان هذا الإدعاء لا يملك الحجة والقوة الكافيتين ولا يخلق سوى المزيد من الإلتباس.

ومن ثم، نجد مصطلح المنهج وارداً بمدلولات مختلفة بحكم طبيعة النقاش السائد في مجال النقد :

أ ـ فالمنهج معرفة (مفاهيم، نظرية، مرجع) ؛

ب ـ والمنهج علم (شروط العلم) ؛

ج ـ والمنهج طريقة تعامل (إجراء، تطبيق، أسلوب، خطة).

وهذه المستويات نجدها لدى الذين يدعون علم النقد، كما نجدها أيضا لدى من يعاكس الميولات العلمية في النقد.

ولكن كيفما كان الأمر، فإن هذا يدعونا إلى القول بأن وراء مسألة «المنهج» في النقد، حضورا ما لنموذج العلم نفسه؛ إذ لا يمكن أن نفكر في مسألة المنهج

النقدي إلا باستحضار نموذج من العلم ؛ كما يستحيل أن ننظّر للمنهج النقدي إلا من خلال إسقاط فلسفة ما للعلم على ما نتصوره نقداً ومنهجاً نقدياً ولو كان النقد الأدبي، يوظف مفهوم المنهج ويعطيه أبعاداً لامنهجية.

لذا، فإن مسألة «المنهج» في النقد تبدو محفوفة بإشكالات عدة منها إشكالية الموضوع، أي الأدب؛ وإشكالية تعدد المعرفة التي تعتمد في النقد؛ ومنها كذلك تعدد مفهوم النقد من حيث مقاصده وشروطه، ثم وجود نزاع داخل النقد بين الرغبة في العلم والرغبة عنه. الأمر الذي يضع مسألة «المنهج» في أوضاع متراوحة بين حالات لا يمكن الإتفاق بشأنها أو الإعتراف بها جملة، وتشكك في وضعه المنهجي وعجزه أحيانا كثيرة عن بلوغ درجة العلم.

4 ـ النقد والدراسة الأدبية

قد يقال إن عجز النقد هذا يترجمه افتقاره إلى قوانين خاصة به ؛ وهذا صحيح، لكنه أيضا لا يعمل بصورة مطلقة خارج القوانين والقواعد حتى لو قيل بأن «كل المحاولات التي قام بها النقاد لاكتشاف القواعد أو القوانين (..) قد فشلت»[20]. المسألة إذاً ليست في وجود قوانين وقواعد، أو في غيابها؛ إنها مسألة عدم قدرة النقد على أن تكون له قواعد وقوانين خاصة به، يشتغل بها وحده ولا يستعيرها من بقية العلوم الإنسانية، خصوصا حين يزعم النقد الأدبي أنه مجرد دراسة أدبية» تلتبس بدورها، في أكثر الأحيان، بالنقد الأدبي وتصنف ضمن اختياراته، بل تدعي أنها نقد أدبي.

إن «الدراسة الأدبية» حتى الآن لا تستطيع أن تزعم أنها «دراسة» واضحة المعالم، ولو في صورتها الموصوفة بالأكاديمية. فهي إما أن تكون دراسة ملحقة بعلم من العلوم، مثل التاريخ أو علم الإجتماع أو علم النفس؛ وإما أن تكون مجرد نقد يستعمل بعض مبادئ المنهج. لذا، فهي غير واضحة المعالم، وتتوزع إلى أشكال يمكن تصنيفها إلى :

- تاريخ الأدب والأفكار الأدبية؛
- تاريخ النقد الأدبي؛

(20) نورثروب فراي، المصدر السابق، ص. 40.

ـ الأدب المقارن؛

ـ تحقيق النصوص الأدبية.

ـ إلـخ.

ومعنى هذا أن مصطلح «الدراسة» ليس له قوة اصطلاحية ومفهومية محددة، ما دامت كل المعالجات والمقارنات تدعي أنها دراسة؛ مما يؤدي إلى أشكال لا حصر لها من «الدراسات»، متأرجحة ومتفاوتة، ذات تجليات ومقاصد متباعدة في العلم وفي غير العلم.

هذا ما يدفع عددا من المنظرين للأدب والنقد إلى تأكيد القول بانتفاء التطابق بين الدراسة والنقد، ووجود علاقة تقارب وتقاطع فقط لا علاقة تطابق وترادف. بمعنى أن النقد الأدبي ليس دراسة أدبية، وأن الدراسة الأدبية ليست نقدا أدبيا بالضرورة ؛ فهي أساساً علاقة خلافية يظهر معها النقد تجربة قراءة تعبر عن تجربة ثقافية أو شخصية، بينما الدراسة الأدبية تظل تجربة من نوع آخر، تجربة علمية : «لاعتنائها بعوامل هي شكل آخر خارج تلك التجربة، مثل تكوين العمل أو انتقالية النص، أو تلك العناصر التي يتضمنها والتي لا تتطلب بالضرورة من القارئ غير المختص أن يعيرها اهتماما»[21].

وهذا يتوقف على وسائط معرفية تمكن من ترجمة التجربة بصورة عمليات تقتحم الموضوع الأدبي بصفته مجال اكتشاف أو تغيير أو وصف لا يقل في موضوعيته عن الموضوعات التي تبحث فيها العلوم المختلفة. ومن ثم تصير الدراسة الأدبية ميدان تجريب للقواعد والقوانين، وتكون هي أساسا أحد ميادين المعرفة «ونظاما متراكما للقواعد والقوانين تقع فيه جميع أمثلة التفسير (بما في ذلك تلك التي تعد نفسها خارجية)، وعملا جماعيا يتسم بالإستمرارية...»[22].

فهي، تبعاً لذلك، تمتلك أفقاً ليس هو الأفق الذي يتجه إليه النقد، ومرجعها هو القواعد والقوانين، ومرجعه عادة هو «الرأي» الشخصي الحامل للتجربة وللعلاقة

---

(21) آن جيفرسون وديفيد روبي، **النظرية الأدبية الحديثة**، ترجمة سمير سعود. وزارة الثقافة، سورية، 1992، ص. 8.

(22) وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يويل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987، ص. 10.

بالأدب والقارئ. فهي إذن تجهد لتكون عملا من «التجرد والصرامة ذاتهما واللتين تتسم بهما الفروع الأكاديمية الأخرى»[23].

ومعنى ذلك أنها تعمل في منطقة «الأدب»، لكنها لا تبقى فيه ولا ترجع إليه إلا لفهم «الأدب» بتلك القوانين والقواعد ولتأكيد جدواها وجدوى العلم الذي تحتمي به. فالدراسة الأدبية لا تنحصر في ما يخصص الأدب أو يحفظ له خاصيته الأدبية أو يخدمها ويخدم قارئ الأدب، بل إن ما يهمها هو الوصول إلى نتائج تصب في مجرى العلم الذي تحتمي به الدراسة.

فالذي يقيم الدراسة الأدبية من منطلق علم النفس أو التحليل النفسي أو التاريخ والوثائق يختبر معرفته ويكشفها ويبرز صلابتها. وحاصل عمله لا ينتسب إلى الأدب ؛ فهو لا يخوض في الإشكاليات الأدبية من حيث المبدأ، بل يتحاشى إصدار أحكام القيمة واستعمال المعايير التي لا صلة لها بالعلم. وهذا عكس النقد الأدبي الذي لا يتردد في استغلال تلك المعرفة (العلوم) ثم البقاء ضمن دائرة الأدب وإشكالياته المزمنة.

إنتاج معرفة الأدب	الموضوع	إنتاج معرفة بعوامل الأدب
النقد	النصوص، الشخصيات الأدبية	الدراسة الأدبية
الأدب <		> العلم
- خصوصيات الأدب		القوانين، المبادئ العلمية، نظريات العلم
- المعرفة الأدبية		
- تلقي الأدب		
- إلخ	<	<

(23) آن جيفيرسون وديفيد روبي، المرجع والصفحة نفسهما.

إن العلاقة بين النقد الأدبي والدراسة الأدبية يمكن، إذاً، أن ترى من زاويتين، زاوية النقد وزاوية الدراسة. فزاوية النظر الأولى إشكالية من حيث رغبة النقد في أن يكون علما منجزا بمواصفات الدراسة العلمية للأدب والأدباء. أما زاوية الدراسة الأدبية فهي تجعل العلاقة غير إشكالية، لأنها تصبح علاقة معرفية محددة، تعي خصوصياتها بالقياس إلى الأدب وقياسا بالنقد نفسه، وتتجاوز عيوب النقد، وترفض أن يكون موضوعها غير محدد ؛ فهي تعرفه بدقة وتراه وفق شروط العلم كما تعتقد، ولا تريد أن تكون رأيا فقط. لكن هذا الموضوع يختلف بحسب نوعية المعرفة التي تعتمدها الدراسة الأدبية.

فالموضوع الأدبي موجود فيها بصفة محددة، ومعينة وإن اعترفت نظريا بأنه موضوع يمتلك خاصيات أخرى، إلا أنها تسكت عنها عمليا أو تتجاهلها، وتشتغل ضمن الحدود التي تقررها، عملا بمبدإ الملاءمة والعلمية، بينما النقد يمكنه أن يعمل في وقت واحد على موضوعه دون الإقرار بهذا المبدأ.

وإذاً، فإن الدراسة الأدبية، كما تفترض هي، ليست نقدا، ومجالها هو اشتغال أنواع من العلوم الإنسانية التي تحول الأدب إلى «وثائق»، وترجع من خلالها إلى قوانين أحد العلوم وصولا إلى نتائج تؤكد جدارة تلك القوانين وتفرض حقائق تصب في مجرى محصول ذلك العلم. وبسبب ذلك، حملت شعار «علم الأدب» وأرادت عن وعي أن تبتعد عن النقد، وجعلت عملها خاضعا للتحقيق والمراجعة والمناقشة في مواقع ومؤسسات مهنية أو قريبة منها، وتمكنت من ترجمة قوتها وجدارتها بأن جعلت «مقبوليتها» ـ مقبولية الدراسة الأدبية ـ من مقبولية المقدمات والنتائج وقابلية التصحيح لترفع الإشكال عنها ولتصير القضية في نهاية الأمر قضية «منهج».

وبالرغم من هذا كله، فإن التنظير النقدي يبقى متمسكا ببقاء الدراسة الأدبية ضمن حدود النقد، ما دام النقد الأدبي يعتبر موضوع «الأدب» ملكه الوحيد ويعمل لكيلا يضع حدودا حاسمة في أشكال التعامل مع هذا الموضوع، وهو أمر يصادف هوى لدى دارسي الأدب الذين لا يمانعون في تسمية أنفسهم بالنقاد، وادعاء إنتاج النقد بما هو نزوع للانتشار والخروج من نطاق المؤسسات والتخصصات إلى مجال الثقافة والمجتمع والصحافة.

يترتب عن وضع النقد في علاقته «بالمنهج»، نتيجة واضحة هي أن النقد الأدبي يعيش بالفعل وضعا متوترا بسبب غياب كيان معرفي له يستطيع أن يكون فيه منهجا. فهو يشتغل ضمن حدود غير واضحة تجعله يستعير النماذج ويغير نظراته إلى موضوعه نفسه. ويكفي أن ننظر إلى علاقته بالعلوم التي يتكل عليها حتى نتأكد من أن موضوعه يتغير بحسب تلك العلوم.

والنظرة إلى «الأدب» هي عنصر جوهري في مفهوم النقد. فالنقد حين يُعرف، يعرف أساسا كعلاقة بموضوعه، هذا الموضوع الذي ظل وما يزال السر المحير، هو ذلك الشيء الذي يبحث عنه المنظرون خلف ما يمكن أن يرى ويعرف، إلى درجة يكون هذا «الأدب» لا وجود له، إنه مجرد فكرة لا يمكن التحقق منها، وكل ما هناك «نصوص» تختلف في صفاتها[24].

ولذا يمكن القول بأن النقد أشبه بنهر تقطعه جسور كثيرة، لكن لا جسر يمكن أن يتحكم في طول هذا النهر أو يمكن أن يتحكم في مجراه. وبين هذه الجسور يمكن أن تكون مسافات قريبة وأخرى بعيدة، مثل المسافة التي تنظر إلى الأدب بوصفه نصا وتتلمسه بالعودة إلى مرجع في الواقع، أو تتلمسه بإخضاعه إلى قوانين علم مثل علم اللغة؛ بل حتى داخل علم اللغة يمكن أن ينظر إلى هذا «النص» نظرات متناقضة، تتراوح بين النظرة الواصفة والنظرة التفكيكية، أو بين الرؤية المعتمدة على ثوابت والرؤية التي تبحث عن المتغيرات. ويمكن أن يحدث الإختلاف في النظرة، أو في تعريف الأدب/ النص ضمن الإتجاه الواحد، بحسب الفهم الذي يتمكن منه المنظر والمعالج للنص ـ الأدب، ومنه تلقائيا يكون تغير مفهوم النقد.

5 ـ النقد وتاريخه

إن وضعية النقد الإشكالية ليست آتية فقط من أشكال الحوار بين العلم والفن داخل النقد، أو ممّا تمارسه الثقافة من ضغوط على «معرفة» النقد، ولا كذلك ممّا تمارسه المعرفة وهي تريد تكييف العلاقة بالأدب، ولا كذلك ممّا يفعله الأدب نفسه من جهة عدم استقراره وتكوّن أجناسه وارتباطاته الخاصة ببقية الإنتاجات الفنية والفكرية، لكنها آتية من جهة النقد نفسه، بما هو سيرورة يقوم عليها «تاريخ النقد

(24) T. Todorov, **Les genres du discours**, Seuil, 1978, p. 25.

الأدبي». هذا التاريخ، الذي يظهر ذا استقلال أو على الأصح «يمتلك درجة ملائمة من الإستقلال»[25]، يبقى غير مستقل عمليا، ويمثل سيرورة بين أنواع الممارسات غير المنسجمة المؤثرة والمتأثرة بأنواع من السياقات المتنافرة، وأساسا تلك التي تترجم تقلب الإيديولوجيات. فتاريخ النقد «مظهر من مظاهر تاريخ «طقم» من التشكيلات الإديولوجية المحددة، كل منها متمفصل داخليا لكي يمنح امتيازا لممارسة أخرى. إن علم «تاريخ النقد» هو علم المحددات التاريخية لهذا التعين الشديد للجماليات الأدبية»[26].

ومن ثم، فإن تاريخ النقد ليس نقديا ولا أدبيا، ولكنه تاريخ معقد وحامل لإشكالات النظر إلى النقد والأدب وللمؤسسات التي تريد شيئا يتجاوز النقد والأدب إلى ما يمكن أن يكون نظاما يصنع النقد على هيئة ما؛ فهو تاريخ يمكن أن يكتب دائما بطرق ومقاصد متعارِضة يتجلى فيها النقد مختلفا في كل مرة.

والوعي إذن بخصوصية مفهوم النقد ضمن تاريخ النقد لابد من أن يصل إلى القول بأن إسقاط نظرية ما، مثل نظرية التطور، على النقد سيكون فعلا غير ذي جدوى، لا لأنه إسقاط تعسفي وفاسد في واقع الثقافة، بل لأنه يفرض حتمية غير مقبولة في النقد الأدبي ومستحيلة، ما دام لا ينقرض شيء في عالم النقد : بمعنى أن النقد الأدبي يحتفظ بمنجزاته القديمة ويعطيها دائما فرصة الرجوع والحياة، في الوقت الذي تعجز المخلوقات الطبيعية عن ذلك. فالأدب نفسه لا يقبل ذلك أيضا، إذ «لا يهم أنواعا ثابتة شبيهة بالأنواع البيولوجية التي تشكل الطبقات التحتية للتطور، وليس هناك نمو وانقراض حتميان ولا تحول من نوع إلى نوع ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع»[27].

ولذا، فإن ربط النقد بنظرية التطور لن يكون مفيدا، ما دام النقد الأدبي يحمل ذاكرة ويظل قابلا لأن يكون ذاكرة ووثيقة متجددة التأويل والإستعمال ممكنة، في

---

(25) تيري إيجلتون، **النقد والإيديولوجيا**، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للأبحاث، بيروت 1992، ص. 32.

(26) **المرجع نفسه**، ص. 33.

(27) روني وليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 110، 1987، ص. 41.

أزمنة مختلفة تعطي النقد والأدب «إمكانية دائمة للتزامن»[28] والاتجاه نحو لحظات متعاكسة نحو الماضي ونحو المستقبل.

بالإضافة إلى هذا، فإن محاولة رسم حدود لتاريخ النقد، ولمفهوم النقد في هذا التاريخ لا يمكن أن تتم بسهولة، لأن النقد الأدبي أيضا يحمل تاريخ موضوعه، أي الأدب والثقافة وفروع المعرفة بحيث يجوز لنا أن نتصور وجود تاريخ آخر داخل تاريخ النقد مثل تاريخ الأدب ؛ الأمر الذي يضيف إشكالا يظهر كلما حاولنا قراءة النقد في علاقته بالأدب عبر مختلف الأزمنة ؛ لأن النقد يشمل تاريخ حياة الأدب وغيره.

يصبح الوعي بهذه المسألة هاما للغاية، عندما نقف على عدد من الدراسات التي تؤرخ للنقد، بينما هي تؤرخ مباشرة لحياة الأدب وقضاياه، والعكس صحيح أيضا حين نجد دراسات تؤرخ للأدب وهي تضعه ضمن إشكالات نقدية. وهذا ما سنقف عنده حين نعالج متن التاريخ النقدي ومتن التنظير معا، وخصوصا حين ندرك أن هناك «هيرمينوطيقية» تجعل النقد الأدبي وتاريخ الأدب وتاريخ الأفكار الأدبية ونقد الأفكار الأدبية أنشطة متضامنة محكومة بالروح الهيرمينوطيقية نفسها[29].

ولا أحد بالطبع يمكن أن يؤرخ للأدب، كل الأدب، ولكل من نطق أدبا أو كتب أدبا. فهذا هو المستحيل الذي يحول دونه كثرة ما ينتسب إلى الأدب وكثرة ما لم يعترف به أيضا من الأدب وهو قريب منه.

كما أن على هذا التاريخ أن يعتمد على وسائل يقترب بها من هذا الأدب، وسائل تجعله ممكنا، تحقيقا وتصنيفا وتنظيما؛ علما بأن مجال الأدب مسكون بأدب غائب ومنسي ومهمل بالرغم من الإعتراف بوجوده التاريخي وقيمته (مثل ما ضاع من الأدب الجاهلي، ونصوص أعداء الإسلام، ونصوص الخارجين على الأنظمة القيمية).

لكن كل ذلك لا يعني مطلقا أن تاريخ الأدب هو النقد أو أن النقد هو تاريخ الأدب[30].

---

(28) المرجع نفسه، صص. 40–41.

(29) A. Marino, op. cit., pp. 225-227.

(30) يقول أحد النقاد : «وليس تاريخ الأدب نقدا أدبيا، مع أنه ينبغي أن يعتمد على النقد الأدبي لتشخيص الأعمال التي يريد التعامل معها ولتقويمها من حيث هي أعمال أدبية كي يستبعد تلك الأعمال التي لا تدخل ضمن مفهوم الأدب، وليقيم التسلسل اللازم من العلاقات الطبقية والعلاقات الأخرى من القيمة =

خلاصة كل ما سبق أن الِاقتراب إلى النقد من موقع «التاريخ» يضعنا أمام كل مشاكل الأدب والنقد معا، ويزيد من إشكالية النقد أكثر مما يحلها. والذين يفكرون في التاريخ هنا، سواء في تأريخ الأدب أو تأريخ النقد أو غيرهما من الموضوعات المعرفية والحضارية، لا يمكنهم أن يتحرروا من مرجعيات وخطاطات فكرية تسمح لهم بتحديد الموضوع وبناء الموقف منه واختيار التقويمات والمعالجات المناسبة له، وهي خطاطات تبقى دائما موجودة في شكل خلفيات متحكمة، لا يوجد أي تاريخ دون أن تبرز ظهوره في صورة تأويل يعتمد تلك الخلفيات المركبة :

- إيديولوجية : أي دينية وأخلاقية وقومية...؛
- أبعاد علمية محضة : مناهج ونظريات وعلوم؛
- التزامات مهنية ومصالح شخصية؛
- أبعاد ثقافية شخصية (مستوى الِاهتمام والخبرة).

ومن ثم نقول إن تاريخ النقد ومثله تاريخ الأدب يفقد براءته[31]. بل إن براءة التاريخ مستحيلة، لأنه تاريخ يتم بما يحصل من ارتباط وتلاقٍ بين تلك الأبعاد والموضوع المؤرخ له. ولم يكن من الممكن أن يزعم مؤرخ ينطلق من حرصه على خدمة الثقافة القومية، أنه يلتقي مع مؤرخ له حسابات مغرضة مع تلك الثقافة. كما أن مؤرخا ينطلق من قوانين المادة التاريخية لا يمكن أن يصل إلى النتائج التي يصل إليها مؤرخ يعتمد الوصف والوثائق اعتقادا في فلسفة مغايرة.

إن الإشكال، الذي يظهر هنا بصورة تاريخ توتر بين واقع ومثال، يصعب الإمساك فيه بما هو ثابت في مقابل ما هو متغير. ولعل متغيرات النقد، بما هو موضوع يؤرخ له، هي القاعدة، وما هو ثابت ليس سوى شيء مشترك بين النقد وغيره، إذ لا يكفي القول بأن النقد معالجة للنصوص، ولكن الأهم أن هذه المعالجة هي حالات غير مستقرة. ثم إن تقديم تعريف للنقد بحسب تاريخ ما هو ثابت ومستمر إفقار للنقد، وإقصاء للمتغيرات التي هي حياة النقد وحياة الأدب.

= الأدبية بين الأعمال التي يستخدمها مادةً أولية لوصفه التاريخي» (روبيرت سبيلر، «**وظيفة تاريخ الأدب**»، ترجمة سلمان الواسطي، في **الثقافة الأجنبية**، بغداد، ع 1، س 3، 1983، ص. 40).

(31) يقول روني وليك أيضا : «من الناحية العلمية لم يكتب أبدا تاريخ للأدب دون مبادئ للِانتقاء وبعض محاولات التقييم وتحديد الخصائص، ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم أنفسهم نقاد دون أن يشعروا» (روني وليك، **نظرية الأدب**، ص. 53).

ومن ثم، فتاريخ النقد هو جماع مشاكل النقد، وليس سلسلة ذهبية محددة الحلقات، ولكنه تاريخ انشطارات كلما حاولنا تنظيمها، شخصنا موقفا من النقد (في صورة تعريف)؛ إذ إن مفهوم النقد كما يمكن الإقتراب إليه من داخل تاريخ النقد، يفرض علينا أن نكون في مكان ما وزمان ما داخل التاريخ، مدفوعين إلى التحرك فيهما بما يشكل وضعنا نحن : كيف نفهم ؟ وكيف نقترب منه ؟ ماذا نريد منه ؟ كيف نميز الثوابت من المتغيرات وما هو جوهري ومطلوب مما هو عرضي ويمكن غض الطرف منه.

وحاصل كل هذا أن تاريخ النقد حين يكتب، يظهر لنا اجتهادات تحمل مفهوما للنقد، بمعنى أن تاريخ النقد غير ممكن إلا إذا أدرك المؤرخ قدرا من التمييز المؤدي إلى تحديد مادة النقد، وربما تصنيفها، في ضوء ما يراه في صورة ثوابت وصورة متغيرات. لكن هل النقد حقا يقنع أن يضع له أحد حدودا نهائية ؟ إن الناقد والمؤرخ قد يختاران لهما مذهبية. أما النقد، فهو عاجز عن أن يرضخ لمذهبية واحدة : «فهو مفتوح أمام الجميع؛ هواة ومتخصصين، جماليين وإيديولوجيين وشهود متواضعين؛ ليس له تاريخه الخاص : إنه مشغول بالتفاعل اليومي وفي الحديث حول المؤلفات الجديدة. ولكونه الأرض المفضلة لجميع الدجمائيات، بل ولكثير من الحساسيات الأصيلة أيضا، فهو ـ لأنه يريد التأثير في زمنه ولا يتوجه إلى الأجيال المقبلة ـ يقدم على الأقل شهادة (أو درساً) عن الأفكار السائدة والأدوات البالية»[32].

فالنقد الأدبي الذي نريد التأريخ له يتطلب منا دائما أن نسيطر عليه، وأن نستوعبه «لا بصفته ولايةً خاصة في حقل التاريخ»[33] فقط، بل بصفته حالة تعالقات وتداخل أزمان لا يمكن أن ترى إلا اعتمادا على لحظة زمنية تخصنا نحن، أي إن تاريخ النقد يصبح عدة أزمنة : زمناً سابقاً هو زمن تكون النقد، وزمن تأمل هذا النقد، وهو الزمن الأهم ؛ لأنه هو الذي يعطي الزمن الأول كيانه المفترض، بصفته زمناً يدخل ضمن تأويل يصنعه زمن تأمل النقد. ولا يمكن أن نؤرخ للنقد إلا انطلاقا من هذا الزمن.

---

(32) Brunel et autres, La critique littéraire, Que sais-je ? P.U.F., n° 664, 1977, p. 61.

(33) Ibid., p. 79.

حقا ـ من مستوى تجريد مستويات الزمن في علاقته بالنقد وتأريخه وكتابته ـ قد تظهر لنا أشكال من التزمين :

أ ـ زمن تكون النقد (في علاقته بما سبق)؛

ب ـ زمن تداول النقد في فترة محددة لحظة كتابة أو نطق؛

ج ـ زمن استمرار النقد وتداوله (كتراث)؛

د ـ زمن فهم النقد (وقت تأريخه)؛

هـ ـ أزمنة أخرى : زمن الأدب والثقافة.

فتاريخ النقد إذن هو كل هذه الأزمنة : إنه خطابات تحمل في ذاتها إشارات إلى زمن سابق عن إنجازها وحاملة لقرائن دالة على زمن تكونها، وقابلة لأن تستمر بعد زمنها وثائق ومعرفة وتراثاً، موضوعة للفهم والتأمل والتحليل مرتبطة بخطابات أخرى سابقة أو معاصرة أو لاحقة بها وذات صلة بمؤسسات : كالثقافة والتعليم والمهن.

لذا فإن تاريخ النقد هو مجموع انشطارات النقد ولمفهوم النقد نفسه.

تاريخ النقد

أ ـ النقد السابق (النصوص)

ب ـ فكرة النقد (مفهوم)

خلفيات ← ح ـ موضوع التأريخ : النصوص النقدية ←→ سياقات

د ـ النقد الراهن

هـ ـ تاريخ النقد (علم)

و ـ صورة النقد الأدبي (إعادة فهم)

خلاصة كل ما سبق :

أ ـ إن تاريخ النقد ممكن كتاريخ نوعي؛

ب ـ إن العلاقة بين تاريخ الأدب وتاريخ النقد قائمة، ولكنها علاقة حوارية لا علاقة تطابق؛

ج ـ إن متطلبات التأريخ للنقد والأدب بعضها متطابق، لكن بعضها الآخر أكثر اختلافا وقد يكون متطلبات إيديولوجية أو علمية أو ثقافية تربوية؛

د ـ إن أصل هذا الاختلاف يرجع إلى الأثر المتعدد وإلى العلاقات النوعية التي ترسم حضورهما وكونهما وأثرهما.

وهي استخلاصات يمكن أن تطرح فرضيات عمل مثل :

1 ـ الأدب لا يوجد فرضيا دون نقد، لأن ما يحتاجه بالأساس هو القراءة. فهو موجود من خلالها، وهي التي تستجيب له وإن لم تعبر عن نفسها كتابة؛

2 ـ إن الأدب بذاته نقد ضمني لنفسه، بحيث يختار كل نص موقفا من النص السابق وإن لم يصرح بذلك، أي بقيمة الأدب السابق؛

3 ـ إن مجال الأدب هو مجال الخطاطات اللاواعية من منظور تكويني : تكون الأدب؛

4 ـ أما النقد، فهو مشروط بوجود الأدب لكنه مستقل عنه بصفته ترجمة مفهومية له؛

5 ـ إن النقد معرفة واعية بمقاصدها ورغباتها وموضوعاتها (عكس الأدب)؛

6 ـ إن النقد له حاجات ومواقف مصرح بها (عكس الأدب أيضا)؛

7 ـ إن النقد نتاج بَعْدي دائما؛

8 ـ إن النقد نتاج مركب، يصنع للأدب صورا تجرد هذا الأدب وتنقله إلى مستوى «النموذج» أو تشرح هذا الأدب بإعطائه غطاءً ثقافيا أو معرفيا أو أخلاقيا.

6 ـ النقد والثقافة

إن الجدل القائم داخل النقد الأدبي بين المسألة العلمية والأدبية، من شأنه أن يبقى على النقد ضمن دائرة الثقافة، خصوصا إذا كان الجدل يربط بين المسألتين ويدعو النقاد والأدباء إلى الالتزام بالثقافة والوفاء بها.

لكن الثقافة ليست فقط شرطا مبدئيا لكل ناقد حتى يزاول نشاطه، بل هي، قبل ذلك، المجال الذي تتولد فيه أسئلة الأدب والنقد وتتحدد فيه نوعية العلاقة القائمة بين الأدب وأشكال تلقيه، والعلائق الناجمة عن مسألتي الفن والعلم.

وإذا قلنا، تبعا، إن النقد الأدبي ـ بوصْفه خطابا ـ يمثل أوّلاً الثقافة ويعبر عن طبيعة الدينامية التي تحركها خصوصية الأسئلة (ومنها الوضع الإشكالي للنقد نفسه)

ثانيا، تَعَيَّنَ القول بأن النقد الأدبي خطاب ثقافي نموذجي، لكثرة تعالقاته بقضايا الواقع الثقافي أكثر من خطاب العلم البحت، وأكثر أيضا من خطاب الفن (الإبداع)، ولتشغيله شريحة واسعة من المثقفين على اختلاف تكوينهم ومستوياتهم عكس الخطابات الأخرى التي تتوجه إلى فئات محدودة غالبا.

ولذلك، فالناقد حريص على أن يتوجه برأيه إلى أوسع الفئات القارئة، لأداء وظيفة من وظائف النقد التي سنقف عندها لاحقا.

قد نستخلص مما قلناه أن أهمية النقد الحقيقية هي دوره الثقافي الذي يسمح له بالتردد بين عناصر العلم وغير العلم؛ بمعنى أن الأهمية لا تأتي من رغبته في الِانتساب إلى العلم بالرغم من مشروعية هذه الرغبة، ولا أيضا من نزوعه إلى الفن والأدب، بل تأتيه من دوره الثقافي؛ مما يعطيه حضورا دائما في حقل الثقافة أولا وأخيرا، مجسدا لتغيراتها ومستجيبا لتطلعات الأدباء والقراء.

إضافة إلى هذا، فإن هذا الدور الثقافي هو الذي يتيح للنقد أكثر الفرص لاقتحام مجالات الثقافات الأخرى بحكم فعل التثاقف، وبسهولة لا تظهر في مجال العلم والفن كما تظهر فيه هو؛ إذ تشتغل في العلم رقابة نوعية يدعمها غياب الإمكانات والشروط المادية، وتعمل في الفن رقابة من نوع آخر أساسها وجود قيم أخلاقية ووجدانية وجمالية. فما أكثر الأفكار العلمية المرفوضة علميا ! وما أكثر الفنون المرفوضة ! ومع ذلك، فإن مجتمع الثقافة يروجها ويترجمها وينتقي منها، كما هو شأن نظرية التطور التي رفضتها كثير من المجتمعات العلمية، بينما هي تروج ثقافيا. ومن هنا يكون للنقد مجال للِانفتاح على الثقافات الأخرى ليوظف حصيلة مما هو مراقب أو غير مقبول علميا وفنيا، لكنه مقبول نقديا وثقافيا.

وإذا ما بحثنا في هذا الدور الثقافي، لوجدناه سببا للِاختلاف النقدي أيضا ؛ إذ لا تبقى المسألة مسألة نظريات ومناهج ومرجعيات ومقاصد، وإنما مسألة نزوع إلى التغير وخلق أنماط جديدة يفرضها نوع الِاستعمال لما هو نمطي في مكان آخر ؛ مما يمنح النقد إمكانات حرة في التعامل مع هذا الِاستعمال، إذ ليس النقد الأدبي مجبرا مثلا على أن يتقيد بمستوى علمي على غرار ما يقوم به المحلل النفسي. ولكن يكفيه الِاستعمال الثقافي لمبادئ علم النفس أو التحليل النفسي. الأمر الذي يعطي النقد حرية، يستطيع بها أن يدعي أنه «علم» تارة، وأنه ليس «علما» تارة أخرى.

وهنا لا شك تبرر الثقافة فعل التثاقف وتسمح بأن يمر عبر الِانتقاء والتوسيع والمقارنة والِاختزال والتشويه أيضا، كما تبرر حدوث الصراع وبقاء الأسئلة معلقة والأجوبة مؤقتة، عكس العلم الذي يميل إلى الحسم أو الفن الذي يتحاشى الخوض في الأجوبة أصلا.

هكذا يمكن أن نفهم مضمون بعض المواقف النظرية التي تزعم أن «الِالتباس يعرف النقد ويقيده»[34] أو تلك التي ترى «أن النقد الأدبي ليس علما ولا مجموعة من الأوهام، بل مواجهة حرة شخصية مع الأعمال العظيمة»[35].

فلا تفسير لهذه التصورات سوى باستحضار الشرط الثقافي للنقد. وإن ظهر هذا الشرط، كحالة فوضى[36] فهي فوضى الثقافة نفسها التي تحتضن النقد وتوليه أهمية كبرى وتجعله يسعى لامتلاك «بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص»[37]، وذلك بالرغم مما يتعرض له النقد من جحود أنصار العلم وأنصار الفن معا.

ذلك ما انتهى إليه عدد من النقاد، وخصوصاً الذين اكتشفوا الدور الثقافي للنقد : «لم نكن نشك جديا في أن المهمة الأساسية للنقد الأدبي هي تفسير الأعمال الأدبية التخيلية ووضعها في متناول الثقافة التي تنتمي إليها»[38]. بمعنى أن الثقافة هي الأفق الذي يراد أن يكن أفقا للنقد ليكون النقاد فيه «وسطاء تحليليين وتقويميين يقومون بعمل، نيابة عن العمل الأدبي وخدمة لثقافتهم»[39].

لذلك، فإن الإشكال النقدي لا يجد شرعة إلا داخل الثقافة، حتى وإن كان النقد، أي ممارسة النقد، يحول هذا الإشكال إلى مشكلة محددة في كل مرة، ويقترح حلا يتمسك به. لكن الثقافة التي تسمح بنقد آخر لا تعطيه غير حضور مختلف آخر إزاء حضور يترك الإشكال قائما ومستمراً.

إن النظر إلى علاقة النقد بالثقافة هو الذي يسمح بالِاعتراف بواقع الإشكال وصوره المتعددة :

(34) بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص. 26.

(35) روني وليك، **المرجع نفسه**، ص. 453.

(36) هايدن وايت، «مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية»، ضمن **مصدر مذكور**، ص. 6.

(37) فراي، **تشريح النقد**، **مصدر مذكور**، ص. 16.

(38) بوري كريغر، «النقد فن ثانوي»، ضمن : **ما هو النقد؟**، **مصدر مذكور**، ص. 274.

(39) **المرجع نفسه**، ص. 275.

1 ـ تعدد الخطابات وكثرتها وتلونها عبر الزمن؛

2 ـ الإختلاف في المرجعيات النظرية لهذا النقد؛

3 ـ تعدد المناهج المعتمدة في ضوء النظريات والخلفيات؛

4 ـ الإختلاف في تحديد وظيفة النقد؛

5 ـ تفاوت الخطابات في علاقتها بالعلم وبغير العلم؛

6 ـ اختلاف موضوعاتها : النصوص، القضايا، الموضوعات؛

7 ـ اختلاف في تعريف النقد وشروطه ومبادئه؛

8 ـ تغير الممارسة النقدية لناقد واحد.

إن العلم لا يقبل أن يكون ممارسة أو خطابا بهذا الشكل، كما أن الفن يأبى أن يكون ضحية للإختلافات وترجمة لها فقط، لكن الثقافة تقبل ذلك وتشجع النقد على أن يمارس حضوره ليكون نشاطا ديناميكيا وجدليا وصراعيا مفتوحا ومستمرا، يقع في دائرة النسبية، نسبية الحقائق والوسائل التي تبيح له في الآن عينه أن يرفض هذا الوضع ويتساءل عنه ويضيف إليه.

7 ـ النقد بين النظرية والتنظير

لعل أهم أسباب الإلتباس تأتي من تعميم مصطلح «النظرية»[40] وارتباط مصطلح «التنظير»، به حتى وإن كان فعل «التنظير» غير مطالب بأن يصل إلى هذه النظرية، التي يزعم البحث عنها أو مراجعتها أو توظيفها.

إن التنظير يأخذ صفته وعمله بما هو بحث، أي من ترجمة تجربة أو مجموعة من تجارب التفكير في الأدب والنقد إلى مستوى الإنتظام والتجريد والقوانين والمبادئ بغض النظر عن كون هذا المستوى بدرجة «نظرية» أو ما قبل النظرية.

ولكن التنظير مع هذا مطالب بأن يكون واعيا : 1 ـ بأن هناك مفهوما للنظرية يقتضي علاقات وغايات وعناصر؛ 2 ـ وأن التفاعل مع الممارسات الفكرية في الآداب والنقد لا يتم كذلك إلا من خلال وعي إبستيمولوجي يمثل مبادئ بناء

(40) النظرية هي ـ كما يعرفها أغلب الإبستيمولوجيين ـ جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية في حقل العلم والفكر والفلسفة...

الخطاب المعرفي وبناء النظريات معا، مما يعني أن التنظير ممارسة إبستيمولوجية تحاول اكتشاف ضوابط ممكنة للنقد أو للأدب دون أن يكون المتحقق بالضرورة نظرية بمعناها الصارم الدقيق.

إن التنظير إذن هو البحث عن نظرية مقترحة أساسا أو في حالة إمكان، وإن لم يكن في وسع التنظير أن يصنع النظرية إلا نادرا، ما دامت النظريات لا تصبح نظريات ـ وهي محدودة في العلم أصلا ـ إلا إذا تمكنت من فرض نفسها وصمدت للتحقيق والتجريب.

لكن هذه النظرية، التي يمكن أن يفكر فيها المنظر الأدبي، يصعب أن تكون بقوة النظرية العلمية. وإذا ما كانت كذلك، على افتراض، فلن تكون سوى نظرية فقيرة ومحدودة تخذلها طبيعة الأدب والنقد الإشكالية، ثم طموح النقد الأدبي إلى ألا يكون محدودا وضيقا بل يريد أن ينفتح على مجالات واسعة من المعرفة والثقافة وأن يقتحم سياقات محتملة، تخرج بالأدب والنقد عن حدودهما المشخصة.

وبالرغم من هذا، فإن هناك عناصر جوهرية لابد من أن يستوعبها التنظير، حتى يضمن لنفسه المعقولية والمقبولية ويكون محققا للفهم القابل للاستدلال عليه والإقناع به. ولأجل ذلك، فإن هذه العناصر الجوهرية تفرض نفسها عليه، وهي : أ ـ مجموعة الافتراضات؛ ب ـ القواعد والمبادئ؛ ج ـ المفاهيم؛ د ـ الاصطلاحية؛ هـ ـ النسقية؛ و ـ الإنتاجية.

وإذا وصلنا إلى هذا الحد من تعريف النظرية والتنظير، وصلنا أيضا إلى الإقرار بأن التنظير بطبيعته يختلف عن النظرية. فهو جملة العمليات المعرفية التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثا عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية : إنه فعل ما قبل النظرية دائما، بمعنى أن التنظير قد يكون مسبوقا بنظرية وقد يكون سابقا لنظرية.

والنظرية قد تكون لاحقة بتنظير سابق دون شك، وقد تكون موضوع تحقيق له أيضا. فهي موضوع وناتج، وهو بحث أو تحقيق في شكل مشروع يريد الوصول إلى بديل.

وعندما نعي هذه الحدود الواضحة، يصير لازما التفريق بين التنظير وعمليات أخرى تلتبس به مثل «النظري» و«العرض النظري» و«التقديم النظري» : فهي

مصطلحات تعني شيئا ـ في نظري ـ مختلفا، وتتسبب في جوانب كثيرة من الاِلتباس.

فـ«ـالنظري» يعني صفة «المجرد» في مقابل ما هو عملي أو تطبيقي أو مادي. وحين يقترن بالنقد، يعني وجود نوع من النقد يعمل على الأفكار والمفاهيم ولو لم يتملك غائية البحث عن نظرية.

أما «العرض النظري»، فيأتي لشرح نظرية مسبقة بالتوضيح والتعليل دون تجاوزها على سبيل التمهيد لعملية إسقاطها على عمل ما، أو في تطبيق لاحق، كما هو الشأن في الكثير من الدراسات الأكاديمية.

في حين يبقى «التقديم النظري» خطوة قريبة من التنظير، وخاصة عندما يكون مسبوقا بعمل تجريبي وتطبيقي يراد نقله إلى حيز الخطاب «النظري» حتى يفهم العمل ويوضع في مكان من المعرفة وفي سياق المنهج المتبع وتعليل ما تم تنفيذه من إجراءات، وهو فعل لا يجرؤ عليه إلا النقاد الذين سبق لهم إنجاز أعمال نقدية وتطبيقية وتنظيرية استوجبت البحث عن صيغة نظرية.

نستخلص من اختلاف فعل التنظير هذا عما يمكن أن يلتبس به، علامات فارقة نرتبها كما يلي :

1 ـ التنظير بحث عن نظام مغاير لما هو سائد (في المعرفة الأدبية)؛

2 ـ التنظير يطمح عادة إلى إيجاد نظرية أو تعديلها؛

3 ـ التنظير لكي يكون قادرا على صنع النظرية، عليه أن يحدد وضعه ضمن المرجعية المعرفية المناسبة؛ فللنظرية بالضرورة «موضوع» و«مجال» تختص بهما ويخصصانها؛

4 ـ إنه يتجه نحو هذه النظرية من خلال فرضية أو عدة فرضيات تطرحها الحاجة المعرفية المتعلقة بالأدب ومختلف علاقاته؛

5 ـ التنظير تشغيل للمفاهيم في ضوء متغيرات معرفية، أي عملية وثقافية وأدبية. فلا وجود له إلا بصفته تعبيراً عن وجود متغيرات يراد السيطرة عليها أو تحويلها لتصير مقننة أو معدلة أو مرفوضة. ويقتضي هذا، لزوما، عمليات من الاِستحضار وعمليات أخرى بقصد الإقصاء لما لا سينجم مع مقترحات التنظير؛

6 – ومن خلال هذه العلامات يصير التنظير تواقا إلى التجاوز، لا يقف عند المغايرة فقط، بل يعبر عن النزوع المتجاوز لـ«ـما قيل» ولما صنع من نظريات سابقة؛ وإلا لما كانت الحاجة إليه. وهكذا كلما تحقق التنظير بصفته فعلا، جعلَنا بذاته في مكان آخر يفصل بينه وبين خطاب الأدب وخطاب النقد نفسه. فهو ليس أدبا البتة كما أنه ليس خطابا نقديا، بل هو متجاوز لهما، وله صفة خاصة هي صفة الماورائية التي تعني هنا أنه يشتغل على المفاهيم والعلاقات والتعميمات (التجريدات) ولا يخص «نصا» بعينه أو تجربة نقدية بذاتها، وإنما يبحث في ما يمكن أن يصل إلى درجة «المعرفة» المنظمة التي تصدق على تجارب نقدية (كثيرة أو قليلة).

كما أن خطاب التنظير يرفض أن يكون خطابا تعليميا أو أكاديميا ؛ إنه لا يريد أن يقول لنا كيف يكون الأدب ولا كيف يكون النقد. ولا يصف لنا، ولا يحقق في النص النقدي لمجرد وصفه، فذلك من مهام خطابات أخرى. وليس كذلك من أهدافه أن يكون خطابا انتقاديا يسفه النقد والتفكير الأدبي : فهو يقف في جهة مختلفة عن فعل النقد، بمعنى الِانتقاد. وحين يستعين بفعل الِانتقاد بوصْفه آلية استدلالية لإظهار ما ينبغي أن يكشف أو يقصى، فمثل هذه الآلية آلية احتجاجية غرضها السيطرة على «الموضوع» وإثبات عناصر الإقناع (التي قد تكون مثل آلية المقارنة أو آلية الِاقتباس). فهي آليات تنتظم في خطاب التنظير عند الضرورة ولا تطبعه منهجيا، بحيث يظل خطابا تنظيريا وليس خطاب مقارنة أو انتقاد، علما بأن «المناهج» التي تعتمد التاريخ والمقارنة والِانتقاد تستعين بالتنظير، دون أن تصبح «مناهج» تنظير، خصوصا عندما تتعلق بالنظريات الأدبية والنظريات النقدية.

– **غائية التنظير** : إن مشروع النظرية هذا الذي يطمح إليه خطاب التنظير لابد من أن يرمي إلى إثبات صلاحية الفرضية التي ينطلق منها، وهي فرضية مشروطة بقابلية التحقق والفائدة المتحققة منها في حل مشكلة أدبية، أو إنتاج معرفة أدبية بديلة بالِاستجابة، المعبرة عن حاجة ملحة، لحل إشكال من الإشكالات الأدبية والنقدية التي تظهر في صورة استراتيجيات في خطاب التنظير :

– خلق انسجام في المعرفة الأدبية والنقدية ومنحها النسقية والمعقولية؛

ـ إعطاؤها وضعاً معرفياً وعلمياً؛

ـ آكتشاف قوانين في الممارسة الأدبية ووضعها رهن إشارة النقد؛

ـ ربط الممارسة الأدبية والنقدية ببقية المعارف وبما يستجد فيهما؛

ـ تحديد الوظيفة والأثر الذين يحدثهما الأدب والنقد؛

ـ تغيير مجرى حركة الأدب والنقد وفق متطلبات التغير الاِجتماعي والثقافي والإيديولوجي موازاة مع التغير العلمي خاصة.

ـ **جدل النظريات** : مهما حرصت «النظرية» على أن تظل وحدة مستقلة وذات فاعلية دائمة في مجال المعرفة والعلم، فهي حاضرة بطريقة جدالية وعاملة من أجل تجاوز أو احتواء نظريات أخرى أو مكونات معرفية خارج ذاتها، خصوصا وأن النظرية، حين توجد للاِستعمال، تفرض من تلقاء نفسها امتحان قوتها وجدوى استعمالها بقبول اختبارها ودحضها أيضا.

فالنظرية، بهذا المعنى، لا توجد في عزلة أبدا، ولا توجد وحدها في الأدب أو غيره. فهي، بحكم كونها نابعة من علاقات معرفية وموضوعية، تدخل أيضا في هذه العلاقات لتجعل وجودها وجودا حواريا، أو على الأصح وجودا جدليا. وهذا الوجود الجدلي هو الذي يمكننا من إعادة النظر في النظريات وهو الذي يدفعنا إلى استعادة النظريات أو بنائها من جديد، لأن وجودها الجدلي وجود ضرورة تحتمه مستويات تدخّل وتفاعل قبل أن تظهر لنا بصيغة نظرية ذات استقلال نسبي، وتلك المستويات تتحدد، من منظور أحد الباحثين[41] في النظريات، بما يلي :

أ ـ الميتا ـ نظرية ؛ ب ـ نظرية الأدب ؛ ج ـ نظرية النقد ؛ د ـ الأدب ؛ هـ ـ الحياة الواقعية (الأفكار والواقع). ومعنى ذلك أن النظريات توجد بصفتها حواراً، سواء أكانت نظرية للأدب أم كانت نظرية للنقد.

فنظرية النقد، بهذا المعنى، لا يمكن أن تكون معزولة عن الأدب والنظريات التي تفكر في هذا الأدب؛ ولا يمكن أن تكون غير مبالية بالجهود التي تخضعها للفحص وإعادة الفهم؛ ولا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارج الحياة العملية

(41) نستخلص هذه المستويات من بحث لايجلتون حول النظرية الأدبية في علاقتها بما يحيط بها (انظر : (Eagleton, The Signifiance of Theory, Basil Blakwell, Oxford 1990, p. 24.

التي تحاصرها الظروف المادية ومتطلبات الحياة العلمية نفسها وتوفر لها مكان عملها ثقافيا وعلميا وسياسيا وماديا.

حقا، إن النظرية في النقد هي بناء «مفهومي». لكن الحياة بدورها في مجال هذه العلاقات هي أيضا كيان نظري، حيث تصير الحياة ـ العالم ـ معرفة، أي مجموعة رموز وقيم وسلطة وظواهر وقوانين. فلا أحد يفكر دون أن يكون تفكيره وثيق الصلة بهذه النظرية الكبرى التي يريد أن يماشيها أو يصارعها، ويغيرها ويترجمها إلى ظواهر معرفية وثقافية ورموز وأخلاقيات ومواقف وغايات وأحلام؛ أي يجعلها «قيما».

وهكذا، فإن كل نظرية للنقد لابد أن تكون على صلة بنظريات أخرى تمثل خلفية وجودها وتتحكم في جدليتها.

وحتى نقترب من هذه الجدلية، يمكن أن نتلمسها ضمن مستويات هي :

1 ـ مستوى العلاقات الموضوعية، أي علاقة : أ ـ النقد/ الأدب؛ ب ـ النقد/ الأدب/ المعرفة العلمية؛ ج ـ النقد/ الأدب/ الثقافة ـ الحياة العلمية.

2 ـ مستوى العلاقات النظرية : أ ـ نظرية النقد/ النقد؛ ب ـ نظرية النقد/ نظريات النقد؛ ج ـ نظرية النقد/ نظريات الأدب؛ د ـ نظرية النقد/ نظريات المعرفة الأخرى (الفلسفة/العلم).

3 ـ مستوى العلاقة التداولية : أ ـ الذات (الناقد)/ الموضوع؛ ب ـ الناقد/ القارئ؛ ج ـ الناقد/ القارئ/ شروط إنتاج المعرفة والثقافة.

هكذا يكون الجدل أوسع من الجدل الذي تشرحه الفلسفة الماركسية، لأن المفهوم الماركسي يرهن هذا الجدل بصراع قائم بين أطروحة ونقيضها يتولد عنه تركيب جديد. وهو مفهوم لا يشمل حقا كل الجدل الممكن بين الكائنات والاختيارات المتصارعة في الحياة، وليس يكفي أن نرهنه بنتيجة التركيب فقط، لأن هناك مستويات لا تؤدي بالجدل إلى هذا التركيب، بل قد تؤدي إلى تغير مجرى نوعية الجدل نفسه أو تمكنه من استعادة وضع سابق أو تبقيه في حدود التقابل والتعايش بما هي أوضاع إشكالية.

ومن ثم، فالجدل في علاقاته بالمستويات السابقة، يتخذ مظاهر عدة تنجلي كما يلي:

ـ **المظهر السجالي (polémique)** : وهو يعني أن هناك وجودا سجاليا بين نظريتين متجاورتين، إحداهما (أو هما معا) تطمح إلى إثبات صلاحيتها على حساب الأخرى. وهذا السجال قد يكون مصرحا به وقد يكون ضمنيا، ما دامت المقترحات والتصورات تنطلق من عناصر خلافية.

ـ **المظهر الحواري**[42] **(dialogique)** : فكل نظرية يفترض أن لها دورا آخر غير السجال، حيث تعْمد إلى الدخول في حوار يكشف عن نقط الِاختلاف والِاتفاق ويؤدي لا إلى السجال فقط، بل إلى محاولة احتواء النظرية/ النظريات المجاورة وإغنائها أيضا.

ـ **مظهر الِاختلاف (différence)** : قد لا يظهر لنا السجال واضحا، وقد تخفى علينا الحوارية في بناء النظرية؛ إلا أن وجود كثرة من النظريات وحده يخلق جدلا داخل المعرفة. وحيث يقع التعدد والِاختلاف، فإنه يضغط على كل نظرية لكي تعدل نفسها. فالِاختلاف شكل من أشكال الرقابة التي تفرض على المنظر مراعاة ما هو موجود إما بالمقارنة أو بالمغايرة أو بالدخول إلى منطقة الحوارية والسجال.

ـ **مظهر الإقصاء** : لا وجود لنظرية شاملة. فهي بناء ونمذجة، وهي عمليا تقصي بطريقة أو أخرى ما يتعارض معها إقصاء يبدأ من اللحظة التي يتزود فيها المنظر بفرضياته الخاصة ؛ مما ينجم عنه القول مثلا بأن منهج علم الأدب أقصى الِاتجاه الِانطباعي، وأن المنهج البنائي أقصى التفسير الإيديولوجي من تحليل الأدب.

ـ **مظهر التغير** : مثل النظريات النقدية والأدبية مثل كل الِاجتهادات الفكرية. فهي موضوعة تحت مجهر النقد والتصحيح من جهة، وهي مشروطة بالسياقات التداولية والإيديولوجية والعلمية، أي يصعب عليها أن تكون نظرية عامة لكل الأزمان. ولذا جاء إمكان تجاوزها أو نسيانها أو تعديلها، حتى وإن ظهرت متمسكة بأساسها الأول أو بأهم عناصرها مثل نظرية المحاكاة التي بدأت مع أفلاطون واكتست صيغة معدلة مع أرسطو واتخذت صيغة مغايرة مع نقاد عرب مثل حازم القرطاجني أو نقاد الواقعية الساذجة. ومن ثم، فإن الجدل ليس حركة ذات اتجاه

(42) الحوارية تعني هنا أمرا مختلفا عما يسمى بالسجالية. فالسجالية هدفها الوصول إلى النقيض لما هو مطروح للنقاش؛ بينما الحوارية تشمل جانبا من هذا الهدف، لكنها تشمل أهدافا أخرى مثل الِاتفاق والمشاركة والمشابهة، وأهم خاصيتها أنها «مكون» ضروري لكل خطاب أو ممارسة معرفية وثقافية.

واحد أو هدف واضح هو التركيب، وليس كذلك منطلقا من موضع محدد؛ إنه قد يكون قائما بين النظرية وما حولها، وقد يكون داخل النظرية ذاتها حين تفكر في ذاتها لتوسيع مجالها والخروج من لحظة التجريد إلى الإستعمال. فهو جدل، بقدر ما تعبر عنه، هو سبب وجودها أيضا.

8 ـ تنظير النقد وتنظير الأدب

خلال تحليلنا لمفهوم «التنظير»، لم نهتم بتلمس الفروق التي يتميز بها التنظير للأدب عن التنظير للنقد. ذلك أن تحليلنا بقي ضمن المبادئ العامة للتنظير الأدبي والنقدي، ما دام الفرق بين التفكير في الأدب والتفكير في نقد الأدب لا يظهر عائقا دون الحديث عن تلك المبادئ العامة؛ ثم لأن تلقي الأدب، أي نقده، هو أيضا تفكير في الأدب ولو بطريقة غير مباشرة. ولكن هذا الفرق يظل قائما ويستوجب الوعي به ويدفعنا إلى القول بأن التنظير للأدب، والتنظير للنقد شيئان مختلفان.

إذن نحن أمام ثلاثة موضوعات وثلاثة اختيارات متميزة هي :

1 ـ الأدب نص إبداعي مشخص : موضوع النقد؛

2 ـ الأدب موضوع مجرد عام : موضوع نظرية الأدب؛

3 ـ النقد موضوع «تنظير النقد».

وتحديدا، تكون مادة الموضوع في الصورة الأولى : ما يراه القارئ الناقد من قيم وأثر ودلالات في نص بعينه تستدعي قولا في هذا النص لا غير.

وتكون مادة الأدب في الصورة الثانية : مجموعة ظواهر مشتركة بين عدة نصوص أو أجناس أو مجموعة شروط تحدد إنتاج هذه النصوص، تحدد ما يعرف بـ«طبيعة الأدب» و«وظيفة الأدب».

بناء على ذلك، فالتنظير للـ«أدب» يعني النظر إلى الأدب بوصفه «ممارسة» (كتابة إنشاء) نوعية، تتصف بالإبداعية. والفرضيات التي يمكن أن تصنع النظرية هنا ينبغي أن تنبثق من إبداعية الأدب وظواهره، لتكون نظرية ـ بالرغم من تعددها واختلاف مقاصدها[43] ـ مقتصرة على الإجابة عن أسئلة جوهرية في الأدب تنظم

(43) «ليست للنظرية صفة الكتلة المتجانسة، إنها بالأحرى تتكون من عدد كبير من النظريات المنافسة التي غالبا ما تكون متناقضة في ما بينها» (آن جيفرسون وديفيد روبي، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة سمير سعد، وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص. 28).

ظاهرة الأدب، وتفسرها أسئلة إشكالية مثل : كيف يكتب الأدب؟ ماذا يعني الأدب ؟ لم يختلف الأدب؟[44] ما قوانين الجنس الأدبي ؟ ماذا يقوم به الأدب ؟ مع احتمال تفرع كل سؤال وتوسعه.

ومثل هذا التنظير للأدب، دون شك، يخرج عن دائرة «الأدب». فالأدب لا يفكر في نفسه إلا من خلال تقديم النصوص الأدبية نفسها، ولا يلتحق بالعلم ليكون خطابا من خطاباته، ولكنه قد يتجاوز العلم بطرح المزيد من النصوص الإبداعية وما تختزنه من احتمالات المعنى والدلالة.

وحيث إن التنظير يخرج من دائرة «الأدب»، فهو يقترب من النقد نفسه ولا يتميز عنه ظاهريا، إلى درجة أن تنظير الأدب اعتبر نقدا أو نوعا من أنواع النقد. وهذا أمر لا يصمد للتحليل ولا يجد مسوغات مقنعة، ولكنه يخفي التباساً يجب رفعه، بينما «التنظير النقدي» يرى موضوعه في «ما يقال» عن الأدب سواء في مستوى النقد أو حتى في مستوى النظرية الأدبية. فالأدب هنا غائب من حيث هو نصوص، ولكنه حاضر في صيغة تصور ومفاهيم تدور حول سؤال : «ما الأدب وكيف يرى؟» «ماذا يفعل بهذا الأدب؟»، بمعنى: ما النقد؟ وكيف يكون النقد؟ ولماذا النقد؟

إذن بالرغم من وجود الإلتباس المشار إليه، والقائم بين التنظير الأدبي والتنظير النقدي، فإن الفرق يجب الإلحاح عليه كلما تعلق البحث في التنظير النقدي خاصة، هذا الفرق الذي نؤكده بالخطاطة الآتية :

1	إبداع:	الأدب ← الأدب:	الأدب يفكر في ذاته إبداعيا
2	نقد:	الأدب ← تلقي الأدب:	الأدب موضوع فهم وتقويم
3	نظرية الأدب:	الأدب ← موضوع تأمل:	الأدب تقنين وتنظيم
4	نظرية النقد:	النقد ← الأدب ← موضوع تأمل:	النقد موضوع تقنين وتنظيم
5	نقد النقد:	النقد، نظرية النقد، نظرية الأدب:	نقنين، تنظيم تحقيق

(44) يمكن أن تتعدد الأسئلة، لكن أهم الأسئلة تبقى كما يراها أحد الباحثين :

– كيف تعرف الخصائص الأدبية للنص الأدبي ؟

بناء على ما سبق شرحه، يمكن أن أقول إن النظرية التي يتخذها التنظير النقدي أفقا له قد تكون عامة أو تفصيلية (جزئية) يمكن أن نرتب عناصرها باعتبارها موضوعات محتملة للتنظير:

أ ـ الوضع الإشكالي للنقد العام؛

ب ـ علاقات النقد العلاقات المرجعية والإيديولوجية والأدبية؛

ج ـ المفاهيم النقدية والمصطلح النقدي والقواعد والمعايير؛

د ـ الإجراءات النقدية : التفسير أو التقويم أو التحليل، إلخ؛

هـ ـ المنهج النقدي : الحدود النظرية والتطبيقية؛

و ـ وظيفة النقد الأدبية والإيديولوجية والثقافية.

إن كل موضوع من الموضوعات السابقة يقبل أن ينضم إلى غيره أو ينفصل عنه أو يتأرجح بين أن يكون حله في إطار عام أو في إطار مخصوص كأن نصنع نظرية للنقد التفسيري الذي يربط بين التأويل الإيديولوجي والتحليل النفسي أو الإجتماعي، أو يقتصر على تحديد المنهج النقدي بنظرية مقيدة بالوصف وما إلى ذلك من الإمكانات التي تؤكد دينامية المعرفة الأدبية والنقدية في علاقتهما بالمعرفة وبالعلوم الإنسانية عامة.

9 ـ نقد النقد

يفهم مما قلناه أن نقد النقد ليس تنظيرا وأن التنظير ليس نقدا للنقد. ومتى قلنا عكس هذا، جعلنا موضوع نقد النقد مطابقا لمنهج اختباره ؛ فالتنظير والنقد هما معا موضوع نقد النقد، وهنا ينهض الفارق الكبير.

فحاصل النظر إذن إلى هذا الإختلاف (التميز)، وإلى نقط الإلتقاء بين التنظير ونقد النقد، يبرر لنا القول بأن هناك خطابات من نقد النقد جديرة بأن تعتبر قابلة لأن تكون موضع نظر ضمن خطابات التنظير وفي الوقت نفسه ضمن خطابات نقد

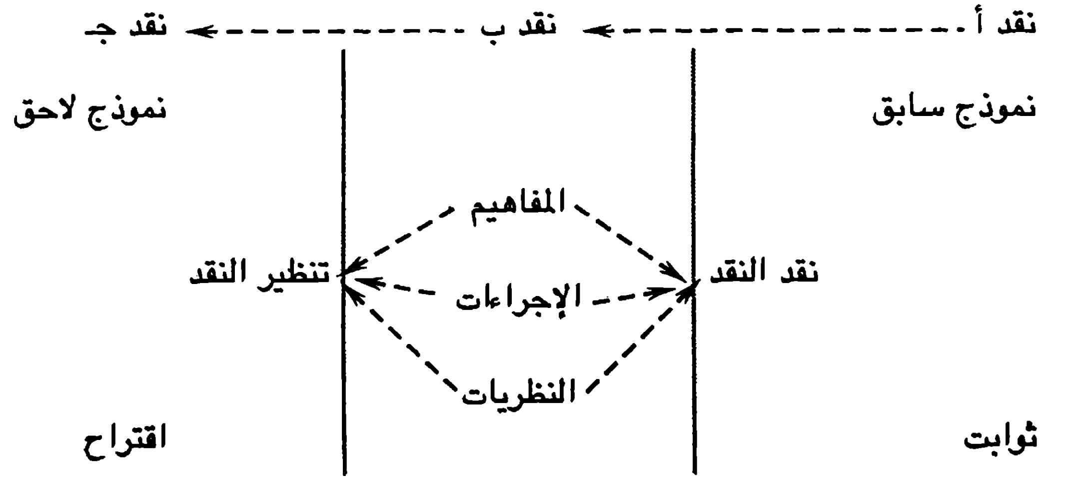
= ـ ما العلاقة التي تفترضها بين النص والمؤلف ؟

ـ ما الدور الذي تعطيه للقارئ ؟

ـ كيف ننظر للعلاقة بين النص والواقع ؟

ـ ما المكانة التي نعطيها لواسطة النص، أي اللغة ؟ (انظر : المرجع السابق، ص. 18).

النقد، وهي خطابات تلتقي في ما بينها في تلك المنطقة التي نسميها المنطقة الحوارية والتي نصفها في الخطاطة الآتية :



وتميز نقد النقد عن «التنظير» لا يعني بلوغه درجة تخصص مستقل تمام الاستقلال أو أنه علم له وضع معترف به بين العلوم، ولكنه نشاط يسعى إلى التميز؛ وكيانه ليس محددا بدقة، ما زال في مرحلة «المشروع» الذي تصنعه مجموعة مواضعات واقتراحات، تتفاوت في تقديرها وتصورها لما ينبغي أن يكون عليه نقد النقد. وتستهدف مبدئيا أن يختلف عن النقد، وعن تاريخ النقد، وعن النظريات الأدبية والتنظير النقدي.

حقا، إن الحصيلة التي يتشخص فيها مشروع «نقد النقد» إلى حد الآن حصيلة غير منسجمة، وتبدو من حيث الموضوعات والغايات متنافرة. وإذا ما تأملناها، وجدناها حصيلة يطبعها فعل «التحقيق»؛ هذا التحقيق الذي ينصب على «النقد الأدبي» أو على آليات هذا النقد الأدبي والمعرفة التي تتيح التفكير في الأدب والنقد معا. ومن هذا المنظور، نقول أيضا إنه نشاط غير جديد بالمرة، وقد رافق كل مراجعة للنقد وللأفكار الأدبية، وكان لاحقا بالنقد أو مندمجا فيه أكثر الأحيان، إلا أنه أصبح في الفترة الحديثة يتساءل عن نفسه، تعبيرا عن حاجة فرضها تطور النقد والنظريات الأدبية، والممارسة الإبستيمولوجية في حقل العلوم الإنسانية، وتمثلا لما تفرضه كل إبستيمولوجية عامة أو قطاعية.

1 ـ أن تكوّن لنفسها نمذجة خاصة بها؛

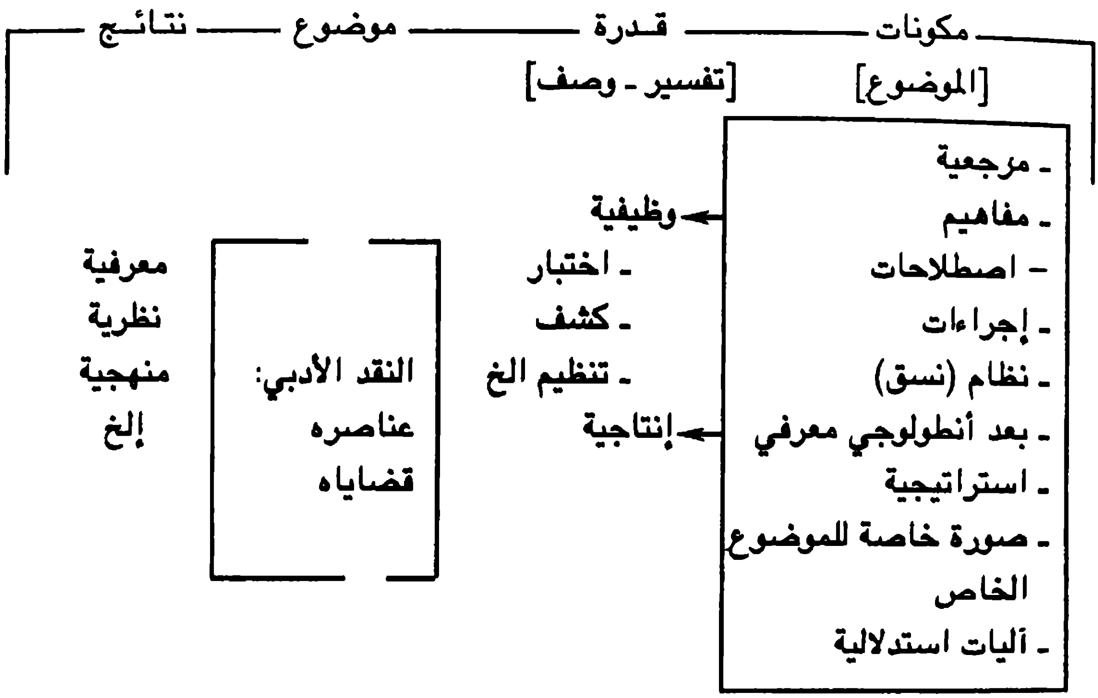
2 ـ أن تسعى على الأقل في أن تعي الأنساق النظرية والمعرفية التي تعمل بها؛

3 ـ أن تحيط بموضوعها، وأساسا خصوصيته وسياقه الذي وضع فيه؛

4 ـ أن تتوفر على أدوات ومصطلحات ومفاهيم إجرائية خاصة بها؛

5 ـ أن تحدد موضوعها بدقة.

ومعنى ذلك أن يسير على خطى العلم الذي لا يتحقق ولا يعمل إلا في اللحظة التي يبني فيها نفسه، أي في اللحظة الذي يظهر فيها بناء مؤسسا في درجة «نموذج»[45] يعطيه ضمن الإبستيمولوجية العامة صفة خاصة به بصفته إبستيمولوجية فرعية أو قد يبدو بصورة منهج مقترح[46] أو بصيغة عمل أو خطاطة، كالتي نقترحها :



(45) النموذج «بناء» معبر عنه في عناصر صورية قادرة على أن تجعل من الفعل المعرفي فعلا منظما ومتميزا داخل حقل العلم أو المعرفة. وهناك أشكال من النماذج، أهمها النموذج الرياضي والمنطقي. لكن تعدد «النماذج» لا يمنع العلوم الإنسانية من أن تطمح إلى بناء نموذجها الخاص، وخاصة «اللسانيات» التي استطاعت أن تحدد موضوعها وهدفها وإجراءاتها بطريقة عملية وفق مفهوم النموذج (انظر: A. J. Greimas et J. Courtès, **Sémiotique**, Hachette 1979).

(46) من أمثلة نمذجة نقد النقد ما اقترحته باحثة فرنسية هي نتالي جوهانا، في شكل خطة عمل مكونة من خمس مراحل هي : مرحلة فحص الأهداف النقدية ومرحلة وصف المتن ومرحلة التحليل ومرحلة التنظيم ومرحلة التفسير (انظر : Johana Natali, «Seshat et l'analyse poétique», in **La logique du plausible** (ouvrage collectif), Editions La Maison des Sciences, Paris, 1981).

إنه بناء معرفي إجرائي وظيفي يعمل باستراتيجية واحدة وينتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات وتعمل باستراتيجية ليست أبدا استراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنما تستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسة النقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها) الوصول إلى أحد المرامي الآتية :

- كشف الخلل فيها؛
- تدعيم هذه الممارسة؛
- تبرير هذه الممارسة؛
- تحديد تشغيل المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما؛
- تجديد تشغيل الإجراءات في ممارسة منهج ما؛
- فحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية.

وهذا يتطلب، من قبل، نشاطاً متمثلا في :

- حركة نقدية تستدعي التساؤل : إشكالات نقدية أدبية؛
- وحركة علمية تعطي إمكانات جواب؛
- سياق ثقافي يبرر ربط الحركة النقدية والعلمية ويبرر الحاجة إلى نقد النقد وتأمل النقد لنفسه وتأمل العلوم الأخرى.

وهذا ما يميز مرة أخرى بين نقد النقد عن بقية الأنشطة المعرفية التي تدور حول الأدب والنقد معا، ويفضي إلى خلاصات متعلقة بالتنظير من جهة وبنقد النقد من جهة ثانية، وهي :

* أن التعريف بالمناهج النقدية لا يصل إلى التنظير ولا إلى نقد النقد؛ إنه مجرد عرض نظري؛
* أن شرح الأفكار الأدبية أو تأريخها لا صلة له بنقد النقد، من حيث المبدأ؛
* أن تاريخ النقد، أو الأفكار التي استعملها النقد، لا يندرج قطعا تحت باب نقد النقد.

وهكذا، فالجانب الإبستمولوجي في نقد النقد، وحتى في التنظير للنقد يمكن تبريره بقوة، لاعتبارات تكيف الموضوع نفسه.

1 ـ إن النقد الأدبي، بصفته موضوعاً، هو موضوع معرفي أقرب ما يكون إلى موضوعات العلم والعلوم الإنسانية خاصة؛

2 ـ موضوع كيفما كانت علاقته بالعلم، يوظف لغة ما ورائية وواصفة حاملة لمفاهيم تنتسب أساسا إلى حقل المعرفة؛

3 ـ يشغل النقد معارف ونظريات مستمدة من العلم وأحيانا يريد أن يصنعها بنفسه؛

4 ـ للنقد علاقة بموضوع يتم التعبير عنه من خلال إجراءات وآليات تستعمل عامة في العلوم الإنسانية؛

5 ـ للنقد نتائج في حقل المعرفة والثقافة في صورة تفسيرات وأحكام وقيم تخدم النظريات، بقدر ما توظفها، تغنيها حينا وتوسع دائرة انتشارها؛

6 ـ للنقد نزوع علمي دائم واختلاف في طبيعة هذا النزوع، ثم أيضا اختلاف في تمثل نماذج ومذاهب ومناهج نابعة من علوم إنسانية مستقلة بذاتها؛

7 ـ في كل خطاب إمكانات استدلالية(47)، أي مستويات من مستويات الِاحتجاج (البرهنة والإقناع)، وهي إمكانات تتبع المنطق بالمعنى الذي يناسب بناء الخطاب المعرفي ويمنحه القوة والتماسك والتأثير.

10 ـ نقد النقد وتأريخ النقد الأدبي

قد تبدو الصلة بين نقد النقد وتأريخ النقد الأدبي للوهلة الأولى، صلة منعدمة أو بعيدة. غير أن تأمل نقد النقد من حيث فرضياته السابقة، يفترض أن من واجبه أن يكون مدركا لحياة النقد الأدبي؛ كما أن فحص تاريخ النقد الأدبي لا يخلو من بعد نقدي، أي أنه لا يتم إلا بفعل «تحقيق» يترجم «فهما» للنقد الأدبي وتنظيمه وتقويمه وتأويله بما هو سيرورة إنتاج في الزمن.

---

(47) سبق لنا أن أشرنا إلى هذا المكون في مقدمة رسالتنا لنيل د د ع في موضوع «النقد القصصي والروائي بالمغرب 1986»، ثم في مقال مفصل بعنوان : «نقد النقد : مدخل إيبستيمولوجي» (**مجلة الأقلام**، بغداد، ع 6، 1990).

ونتيجة ذلك، فأن الصلة التي تبدو للوهلة الأولى بعيدة أو منعدمة، موجودة في صلب تأريخ النقد الأدبي ونقد النقد معا :

وحتى نوضح الصورة، يكفي أن نتساءل مثلا : هل يمكن التأريخ للنقد الأدبي؟ ولماذا يكتب تاريخ النقد الأدبي؟ انطلاقا من «الدراسات» التي أرخت للنقد الأدبي، وعمدت إلى تنظيم مادته بتصنيفه إلى «حقب» تضعه على خط سير الزمن التاريخي، مستندة في ذلك إلى معايير غير نقدية، وهي أساسا معايير صناعة التاريخ، بحيث تسقط على تاريخ النقد الأدبي مفهوم العصر والعهد والفترة وتلحقه مباشرة بما هو تاريخ سياسي ـ اجتماعي.

انطلاقا من كل ذلك، لكي نقرأ ـ بدورنا ـ ما تم إنجازه من دراسات أرخت للنقد وحقبت له، علينا أن نتساءل جملة من الأسئلة الفرعية حتى نتحقق من العناصر التي جعلت «التأريخ» فعلا ممكنا. وهذه الأسئلة هي كما يلي :

ـ ما موضوع هذا التاريخ تحديداً، وما علاقته بالتاريخ ؟

ـ ما الأهداف المعلنة والموجهة لهذه الدراسات ؟

ـ ما الإجراءات المعتمدة في إنجاز التحقيب والتي أعلنت عنها تلك الدراسات ؟

ـ ما هذا الموضوع الذي تحقبه (مفهوم النقد) ؟

ـ ما الخلفيات التي تحكمت في صنع التحقيب ؟

ـ ما الِاستدلالات التي اعتمدت لدعم الأهداف وتبرير الإجراءات ؟

وأهمية كل سؤال طرحناها آتية من كونها تحيل مباشرة على مستويين: أحدهما استراتيجي وثانيهما منهجي. ومن ثم، فهي أسئلة إبستيمولوجية أساسا ويفترض منذ البدء أن التحقيب، بصفة عامة، ليس عملية تقنية يمكن من خلالها إخضاع مادة ما لتنظيم يعتمد ترتيبا وتصنيفا بناءً على خاصيات التشابه والِاختلاف التي تضفي على المادة مظاهر التعاقب على خط الزمن من جهة، وتخلق لنفسها معالم على خط ذلك الزمن، الذي هو زمن التاريخ، من جهة ثانية.

ولكن التحقيب لا يكتفي بذلك أو لا يقوم بذلك وحده، ولا يمكن القيام به نتيجة تحصيل مهارة معينة تقنية، وإنما هو عملية تتم ضرورة بناء على سؤالين يجر إليهما السؤال الإبستيمولوجي المذكور لزوما، هما : لماذا نحقب النقد وكيف نحقب له ؟

فالسؤال الأول يفرض علينا النظر إلى حقل النقد الأدبي لا بوصفه موضوعا (مفهوما) فقط، بل هو أيضا توظيف واستعمال وغاية وهدف؛ بينما السؤال الثاني يفضي إلى حقل تاريخ الثقافة والمعرفة في علاقته بالتاريخ العام من حيث هو علم، أي التاريخ باعتباره منهجا وإجراءات وخلفيات، كما شرحنا ذلك ونحن نتحدث عن تاريخ الأدب في علاقته بالنقد.

ومن ثم، فإن تحقيب النقد يتضمن لزوما نوعين من الوعي : الوعي بطبيعة النقد (الموضوع) والوعي بالتاريخ. وأي منهج للتحقيب يستوجب تشغيلهما معا، وإن لم يع المحقب حضورهما بوضوح.

وعندما نتأمل ما تم إنجازه من دراسات تؤرخ للنقد وتحقبه، لا يمكننا أن نغض الطرف عن الإستراتيجية التي تتحكم فيه وعن المفاهيم التي تسمي الموضوع، بل تبنيه وتموضعه أساسا استراتيجية المؤرخ المحقب، يصنعها «الموقع التاريخي» الذي يستدعي فعل التحقيق (التاريخ) ويجعله مطلوبا وفاعلا. فنحن، مثلا، لا نستطيع أن نقرأ عملا من أعمال القرن الثاني عشر أو السابع عشر إلا من موقعنا التاريخي : نحن لا نستطيع أن ننتزع من موقعنا التاريخي[48]. وهذا «الموقع التاريخي» يتمثل في حصيلة المعرفة والتطلعات والحاجات. وإذاً فهو بعد معرفي وإيديولوجي، يصنع لنا خطاطات القراءة والفهم. ودون هذه الخطاطات والمفاهيم[49]، يستحيل فعل التاريخ بل تنتفي أهميته: إذ لا أحد يمكنه أن يعيش في الماضي إلا مجازا، كما أن الماضي لا يعيش في الحاضر إلا بوصفه رموزا ضرورية للحاضر.

ومن ثم، فإن التأريخ للنقد وتحقيبه بقدر ما يكون قراءة، يكون تأويلا[50]. وكل تأويل للماضي يعني استعادته في ضوء أسئلة الحاضر وحاجاته، وإعطاءه معنى

(48) انظر هامش 30 سابقا.

(49) أناتولي راكيتوف، **المعرفة التاريخية**، ترجمة حنا عبود، دار دمشق، 1989، صص. 207-208.

(50) A. Marino, *La critique des idées littéraires*, Complexe, 1978, p. 295.

يناسب الموقع التاريخي سواء أكان معنى إيجابيا مفيدا أم كان معنى سلبيا يجب إقصاؤه : الأمر الذي يشرح سبب اختلاف التأويلات التاريخية للنقد وغيره، ويسمح بإعادة التأريخ والتحقيب، لأن هناك إمكانا دائما لمراجعة «الماضي» وإمكانات لتغيير الخطاطات والمفاهيم، وتبعا، هناك تجليات مختلفة لهذا الماضي النقدي يعمل فيها الإستحضار والتغييب والتقدير والتضعيف، بحيث تجعلنا نقول : لا وجود «لنقد» واحد ولا تأريخ واحد.

11 ـ فرضيات نقد النقد والتنظير

في ضوء ما سبق، يمكننا القول بأن الفرضيات التي يعمل عليها «نقد النقد» هي فرضيات تسمح له بممارسة التحقيق، أي اختبار نشاط نقدي أو عمل نظري؛ بينما فرضيات التنظير هي فرضيات توجه الفعل التنظيري ـ كما سبق القول ـ إلى إنتاج معرفة منظمة لحل مشكل متعلق بالموضوع المفكر فيه.

إن الإلتباس، الذي يمكن أن يظهر هنا، نابع من العلاقة الطبيعية الموجودة بين نقد النقد والتنظير بسبب المجال الذي يعملان فيه، ألا وهو مجال الأدب والنقد الأدبي، ونابع أيضا من الحوارية القائمة بينهما ؛ حيث يحتاج نقد النقد إلى التنظير ويحتاج التنظير إلى نقد النقد ؛ إذ نقد النقد يعمل أصلا ليخدم التنظير سواء جاء قبله أو جاء بعده، كما أنه يمكنه من أن يخدم هذا التنظير نفسه ويجعل منه موضوعا؛ بينما التنظير يمكن أن يعتمد نقد يصطنع النقد أفقاً لاحقاً بحيث يصحح نظرية ما أو اصطناع نظرية أخرى.

لذا، فإن الفرضيات التي يمكن أن يختص بها نقد النقد قد لا تكون أجنبية عن فرضيات التنظير، لكن هذا لا يمنع من أن تظهر فرضياتهما مختلفة بحكم الإستراتيجية التي يعملان من أجلها، وأن نسمي فرضيات نقد النقد فرضيات تحقيق، وفرضيات التنظير فرضيات تغيير وتأسيس، بمعنى أن فرضيات نقد النقد يمكن أن تصبح آليات اختبار النقد والتنظير معا :

1 ـ اختبار الموضوع (النقد، النظرية)؛

2 ـ الكشف عن منطق الموضوع؛

3 ـ تأويل الموضوع وإدخاله إلى دائرة معرفية ما.

إن فعل الإختبار يحرك آليات تفترض نموذجا في مقابل الموضوع المحقق فيه، أو ممارسة معرفية في مقابل نظرية قد تستعمل آليات الوصف والتحليل والمقارنة والإحصاء لإنتاج صورة موافقة أو مناقضة للموضوع لِاقتراح صورة لما ينبغي أن يكون عليه الموضوع.

أما فعل «الكشف»، فعليه أن يتولى البحث عن شيء ما وإظهاره عبر إخضاع الموضوع وإعادة التصرف في عناصره بالِانتقال من الِاستقراء إلى الِاستنباط والِانتقال من حدود الموجود إلى ما يمكن أن يوجد ويعلم، وهو هنا يحتاج إلى فعل التأويل، وهو فعل ممكن في نقد النقد حيث يتولى إرجاع الموضوع إلى أصل ما أو مرجعية انبثق منها، لا من أجل اكتشاف دلالة أو مغزى، وإنما لتبين منطق بناء الموضوع وكيفية اشتغاله. وبهذا يكون التأويل فعلا مؤديا إلى فعل الكشف (الِاكتشاف).

إن هذه الأفعال الثلاثة التي لا يخرج عنها نقد النقد تتضمن بالضرورة بعدا تقويميا، لكن نقد النقد ليس فعل تقويم من أجل التقويم، وإنما التقويم نتيجة فيه طبيعية، خصوصا حين تظهر صورة «الموضوع» في مقابل نموذج أو أصل أو حقيقة دالة على الخطإ أو الصواب، التمام أو النقصان والسلب أو الإيجاب، لكن ليس معنى ذلك أن نقد النقد يمتنع عن إصدار تقويمات أو أنه يستهدفها لذاتها.

ومن ثم، فإن الفرضيات التي يجب أن ينطلق منها نقد النقد هي فرضيات تسمح بالإحاطة بفعل «النقد الأدبي» في حركته وشتى علاقاته :

- علاقة المفاهيم النقدية بالمفاهيم والممارسة المعرفية الأخرى؛
- صلة النقد الأدبي بموضوعه، وصورة هذا الموضوع داخل النقد الأدبي؛
- علاقة النقد الأدبي بالنظريات الأدبية؛
- النقد الأدبي والأبنية الثقافية للمجتمع؛
- حركة النقد الأدبي في الزمان؛
- أنظمة التنظير للنقد والأدب.

فهي إذن فرضيات يصعب حصرها.

القسم الأول

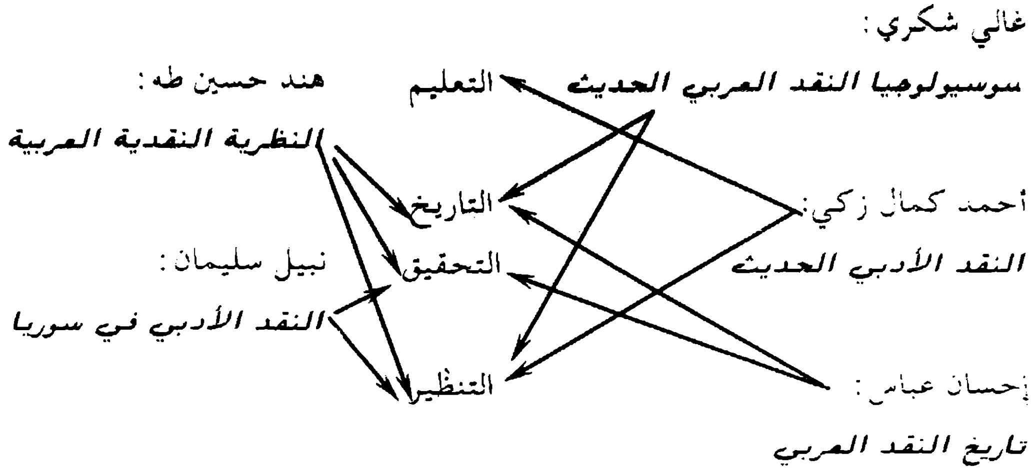
متن نقد النقد والتنظير ومرجعياتهما

الفصل الأول
متن نقد النقد والتنظير

اعتماداً على التصورات التي نستنتجها من التمهيد السابق، يمكننا أن نتحدث عن نقد النقد من خلال أربعة خطابات هي : 1 ـ خطاب التعليم؛ 2 ـ وخطاب التأريخ؛ 3 ـ وخطاب التحقيق؛ 4 ـ وخطاب التنظير، وهي خطابات في الواقع النقدي العربي وغيره، ليس بينها حدود قاطعة وصارمة، بحيث نجد تداخلات وتقاطعات بحكم أن المعرفة النقدية تقتضي تنويع الإجراءات والمقاصد. لذا ليس غريبا أن يؤلف خطاب بقصد تأريخ النقد، ثم لجعله أداة تعليمية، وليس غريبا كذلك أن خطاب «التنظير» يتعمد التأريخ والتحقيق أحيانا؛ ثم ليس غريبا، بعد هذا، أن نجد خطاب التعليم يطمح إلى إظهار قدرته التنظيرية.

اعتبارا لذلك، فإن الفصل بين أنواع الخطاب المذكورة ليس معناه الفصل القاطع. والفصل المقترح فصل إجرائي، يحول دونه كثير من خطابات النقد ونقد النقد.

استراتيجيات



1 ـ خطاب التعلم

إنه متن يعمل بحرية أكبر وفي سياقات تبرر مستويات تفاوته. وفي أحسن أحواله لا يترجم غير خبرة «محددة» هي خبرة المؤلف التي لا تدعوه إلى الجدل ولا إلى أن يكون هو نفسه موضع جدل. فهو، في تصوره، «يؤلف» في النقد وفق مواصفات تفرضها المؤسسة التعليمية، مثل المدرسة والجامعة وأيضا سوق «القراء» العاديين. لكن الخطاب التعليمي كثيرا ما يتجاوز حدود تلك المؤسسات حين يريد نشر معرفة وخبرة بالنقد موجهة للمثقفين وللراغبين في الإطلاع أو الشروع في ممارسة النقد والتخصص فيه. وهنا يكون هذا المتن خطابا تتقاطع فيه مقاصد واهتمامات مهنية خاصة وثقافية عامة، ويريد إعطاء نفسه صفة «الخطاب» المعرفي، المعرف بموضوع جدير بالبحث، موضوع معترف به، حامل لفائدة مؤكدة يتوجب تعليمها وإقرارها في صورة مسلمات ومعلومات وحقائق وباعتماد آليات العرض والشرح والتأريخ والتصنيف، مما يجعله خطابا فقيرا من جهة التنظير ومكتفياً عادة بإنتاج معرفة سابقة خدمة للمجال الثقافي والإيديولوجي : أي تكرار قيم ومواقف نقدية جاهزة ومعروفة. والنتيجة أن «النقد»، بصفته موضوعاً في هذا المتن، يتحدد عبر توصيف يستمد عناصره من كونه :

1 ـ معرفة مقررة ومسلماً بأهميتها ودورها؛

2 ـ مهارة ينبغي امتلاكها؛

3 ـ معرفة ومهارة ذات فائدة لتخصص «الطالب» وللحياة الأدبية العامة؛

4 ـ موضوع خبرة وعلم للمؤلف.

وهو، بهذه الصفات، لا يستوجب قارئا نوعيا واحداً، بحيث تتعدد مستويات هذا القارئ المفترض. مما يخلق مستويات متفاوتة في هذا الخطاب، لا يحتفظ معها سوى بأهداف عامة هي :

1 ـ تعريف الأدب : امتلاك المعرفة بالنقد ليصبح ذا ثقافة وقدرة على مسايرة تخصص الأدب؛

2 ـ تعريف النقد : امتلاك مهارة بالنقد، ليكون ناقدا على وعي بالمبادئ والأسرار (مشروع ناقد)؛

3 ـ التكوين العام : امتلاك ثقافة عامة تقتضي معرفة النقد.

ومعنى ذلك أن موضوع «النقد» في خطاب التعليم ليس موضوع علم أبدا، لأنه لا يتعامل معه بصفته موضوع اكتشاف أو تحقيق أو بناء، وإنما هو موضوع جاهز من قبل ولا يمثل مشكلة ما إلا مشكلة القارئ الموصوف هنا بالنقص في المعرفة.

وهكذا فإن الإستراتيجية الكبرى في هذا المتن تبدو واضحة، بحيث تهدف إلى خدمة «الطلاب» قبل خدمة النقد : «لم أقصد بهذه المحاضرات أكثر من أن أبين لطلابي طريقهم في عالم النقد الأدبي الحديث، بحيث يستطيعون أن ينظموا معلوماتهم وأن يضيفوا ما يصلون إليه من علم جديد في مكان معين من نظام عام للتفكير في موضوع النقد الأدبي»[1]. أو بصيغة أخرى، تلبية حاجة الطلاب : «وكنت لمست في أثناء تدريسي لمادة النقد الأدبي في الجامعة حاجة الطلاب إلى من يدلهم على المسارب التي يذرعها نقادنا المحدثون»[2].

وهذه «الحاجة» قد تكون حاجة عامة ومشتركة بين أطراف إنتاج الأدب ومستهلكيه :

> بهذا، فإني أقرر، ابتداء وفي صراحة تامة، أن كتابي هذا موجه إلى المتلقين أولا وأخيرا، وأنه إذا كان يتناول في بعض مباحثه حالة المتفنن، فإنما ورد ذلك لخدمة المتلقين. أما إذا وجد فيه بعض الأدباء نفعا، فإنما يتأتى ذلك عن كونهم متلقين أولا ومتفننين بعد ذلك[3].

وهي حاجة لا تستدعي اعتماد خطاب البحث أو التعمق في التفاصيل ؛ إذ يكفي تقديم «المادة» بحسب الغاية ولو كانت مجرد خطوط عريضة : «لقد ركزت في كتابي هذا على الخطوط العريضة، إذ أن مادته محاضرات ألقيت على طلبة (...)»[4].

هذه الإستراتيجية قد تجد ألفاظا تشرحها مثل الوساطة أو التوعية والتقريب والإفادة، وتعززها ألفاظ «برمجة»، مثل التلخيص والإيجاز والتركيز والتوضيح، معبرة

(1) سهير القلماوي، **النقد الأدبي**، دار المعرفة القاهرة، د ت، ص. 7.
(2) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1972، ص. 7.
(3) يصلاح دهني، **تذوق الأدب**، الأنجلو المصرية، د ت، ص. 2.
(4) كمال نشأت، **النقد الأدبي الحديث : نشأته وتطوره**، معهد الأبحاث والدراسات الأدبية بغداد، 1983، ص. 5.

عن خطة عمل وكاشفة عن أهداف التأليف : «تقديم مادة صحيحة معترف بجملتها، مقررة في بابها منتقاة من مظانها ملخصة مركزة مبوبة لا نقاش في صحتها...»[5]، أو حسب قول آخر : «أن يكون وسيطا بين الآخرين والقراء (...) ليخدم مادتنا العربية ونصل ماضيها بحاضر العالم، ونجد أفقنا ونلتقي بها مع الغربي (...) لئلا نقع في ما وقعنا فيه من سوء الفهم والتفهيم ومن فتح الطريق ميسرا إزاء أناس لا يعرفون من الفكر الغربي أي شيء»[6].

إنها استراتيجية لا يخرج عنها عادة أصحاب الخطاب التعليمي، وإن لونوا معجمهم الاصطلاحي الكاشف لها وأبرزوا الآليات الإجرائية والمقاصد المتوخاة :

- «أخذت على عاتقي مهمة الشرح والربط والتفسير والموازنة...،
- حللت طبيعة العمل النقدي...،
- أرخت له ما وسعني التأريخ...،
- أثرت عددا من القضايا، ثم قدمت ـ من وجهة نظري ـ أربعة اتجاهات...
- لم أعن بكل النقاد... غير أني اخترت من يغني ذكره عن غيره...
- وليس لي فيه إلا فضل التبويب والتخطيط»[7].

بالرغم من كل هذا، فإن الإستراتيجية تبقى واحدة، هي : إعطاء صورة ما للنقد قد تكون شاملة وغير مخططة وقد تكون مفصلة : «رسم خريطة عامة شاملة للحركة النقدية في مصر...»[8].

إنها استراتيجية قد تصطبغ ببعض خاصيات الدرس الأكاديمي أو البحث الجامعي وتتوخى الإحاطة بالموضوع وتقليبه وفهمه من مختلف الزوايا كما يفعل أولئك الذين ذهبوا بعيدا في التأليف المدرسي والجامعي على وجه الخصوص : «تناولت في هذه الفصول نشأة النقد وتطوره ومناهجه... كما تناولت الفروق الجوهرية بين الأدب والعلم، ووقفت عند تفسير الجمال الفني وتعليله والصلات المنعقدة بين فنون الشعر والتصوير والموسيقى، وأطلت الوقوف عند الشعر (...)»[9].

(5) علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1979، ص. 6.
(6) المرجع والصفحة نفسها.
(7) أحمد كمال زكي، صص. 4ـ5.
(8) كمال نشأت، ص. 5.
(9) شوقي ضيف، **النقد الأدبي**، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص. 6.

وكما هو ملاحظ، فإن النزعة الموسوعية في هذا الخطاب لا تخفي رغبته الموجهة ليخوض في قضايا الأدب التي هي موضوع النقد ويتعرض للمذاهب الأدبية أيضا إشباعا للرغبة المطلوبة، بما هي حاجة للتوسع في معرفة هذا النقد وموضوعه :

- «معالجة الأدب من حيث حقيقته وعناصره وأنواعه وعلومه ومذاهبه الأدبية عند العرب والغربيين...

- بحثت في النقد الأدبي من حيث مفهومه وقواعده ومناهجه ووظائفه ومقاييسه والناقد وثقافته وغير ذلك من القضايا المتصلة به...

- الاهتمام بالجانب التطبيقي التحليلي لنظريات النقد وقواعده وأصوله...»[10].

وبالرغم من ذلك، فخطاب التعليم لا يستطيع أن يرتقي إلى مستوى خطاب التنظير ولا إلى درجة الخطاب المحقق، ما دام القصد هو فهم ما هو موجود وتقديمه بصورة مناسبة لحاجة القارئ. والتعريفات المطروحة في هذا المتن التعليمي بمستوياته المتفاوتة تعريفات سابقة للتنظير أو لاحقة بتنظير سابق، مقتبس أو متنزع منه، حتى وإن كان يوهمنا أحيانا بأنه يقدم وجهات نظر خاصة وتقويمات. وهو بالفعل يتمكن من إصدار أحكام وشرح مواقف شخصية، لكن وجهات النظر والأحكام تلك لم تترابط فيما بينهما ضمن افتراض أو سؤال نظري جديد يوجه التأليف، بل تظل إفادات ونصائح وتوجيهات وآراء عامة توظف أحيانا مصطلحات من قبيل «النظرية» و«المنهج»، علماً بأن توظيف هذين المصطلحين لا يفيد شيئا، خصوصا إذا كان توظيفا عاما ولا ينطلق من وعي حقيقي بما هو نظري وتنظيري ؛ فهما كلمتان تأتيان بمدلولات شاسعة وملتبسة لا تنتج تنظيرا ولا نقداً للنقد ولا يتعب المؤلفون التعليميون من ترديدها :

- حاجتنا الماسة إلى قراءة النظريات الخاصة بالأدب وفنونه المختلفة...[11]؛

- «إن علوم نظرية الأدب وتاريخ الأدب والنقد الأدبي مترابطة...»[12]؛

- «يريد أن يركز على مجموعة من المبادئ... على فهم نظرية الأدب وإرشاد الأديب...»[13]؛

---

(10) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، صص. 5-6.

(11) عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة، ص. ب.

(12) فؤاد مرعي، **مقدمة في علم الأدب**، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص. 6.

(13) أحمد كمال زكي، **مصدر مذكور**، ص. 6.

ـ «أن يفهموا نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة وعلاقته بالحياة»[14]؛

ـ «فكل ما عرضنا له من نظريات النقد... وقواعده وأصوله قد حاولنا ـ ما أمكن ـ أن نطبقها على الأدب العربي»[15].

وإذا ما وقفنا على ما يشترطه الوعي بالنظرية، من وجوب التدقيق في المصطلح، لتبين أن الخطاب التعليمي لا يهتم بالفروق، بحيث نجد في هذا الخطاب مؤلفات تتعرض لقضايا وموضوعات لا رابط بينها سوى الِانتساب إلى مجال الأدب والنقد بل نجد بعض هذا المتن يخوض باسم النقد في إشكالات عامة لا تندرج إلا ضمن إشكالات الأدب وتاريخه وأجناسه[16]، وبعضها يكتب ليكون مدخلا لمعرفة الأدب وفنونه، فإذا هو فصول مختلفة تضع النقد ضمن فنون الأدب[17].

وحتى حين يقرر المؤلف التعليمي أن ينكب على موضوع اسمه نظرية النقد (أو أحد مناهجه)، نجد لديه خللا في مفهوم «النظرية» : إذ تصير النظرية هنا جمعا لمختلف أوجه النظر حول النقد، أو وجهات نظر لا تتفق ولا تعرف حدودا، أي مجرد معرفة ما بالنقد تتعرض لما يقال عن النقد[18] في تعريفه وأنواعه وطبيعته ووظيفته أو وظائفه ؛ وتطبيقاته وإجراءاته وعلاقاته وأصوله والقيم التي تحركه، باقتباس الأقوال المختلفة من هنا وهناك وتركها كما هي. ومن ثم تكون النظرية تسمية غير مقرونة بوعي نظري، وإنما هي اصطلاح عام لتسمية معرفة يراد إيصالها إلى متعلم مزود بحب الِاستطلاع، كما سنرى في فصل لاحق[19].

هكذا يظهر أن هذا الخطاب محكوم باستراتيجية واضحة، هي إفادة المتعلم بشتى الوسائل المتاحة، باعتماد التلخيص والِانتقاء والتمثيل، وباعتماد التاريخ والتصنيف والتبويب، وركوب مطية الشرح والتقريب والتعريف، واقتحام التفسير والمقارنات، والمقابلة بين المذاهب والوقائع لدى العرب وغير العرب، وضرب الأمثلة عند اللزوم.

(14) م. ن، ص. 17.

(15) عبد العزيز عتيق، **مصدر مذكور**، ص. 6.

(16) انظر كتاب علي جواد الطاهر، وعبد العزيز عتيق المذكورين سابقا.

(17) عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه**، **مصدر مذكور**.

(18) نموذج ذلك نجده لدى عز الدين إسماعيل في كتابه **الأدب وفنونه**، الذي يترجم ثقافة المؤلف وحصيلة اطلاعه على النقد الغربي والعربي، يقدمها كما هي في صورة، مادة متنوعة مختلفة (انظر : عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه**، **مرجع مذكور**، صص. 54–89.

(19) انظر الفصل الأول من القسم الثالث.

لكن ذلك لا يمنع من القول بوجود صورة مفهومية للنقد الأدبي، صورة يصنعها هذا الخطاب بما يتوسل به من أدوات التعامل، صورة تقوم على قاعدة مقررة، أي تقديم النقد في صيغة تعريفات مسلم بها وشروط، بحيث تظل تلك التعريفات مشتتة ومتفرقة دالة على طبيعة الوضع الإشكالي، وعاجزة عن الخوض في تفاصيله، خصوصا حين تكتفي بتعريف المذاهب والمناهج النقدية بإظهار اختلافها غير متسائلة عن سبب الِاختلاف ولا عن الطريق الموصل إلى تجاوزه.

إنها صورة يصنعها الِانتقاء والتعميم، ولا تمثل وجهة نظر «نظرية»، وإنما هي أفكار تلتقي وتفترق ولا تجد صيغة واحدة ذات مرجعية واحدة ؛ مما يترك المفهوم موزعا ومتموضعا ضمن الِاختلاف النقدي؛ فتارة يندرج ضمن التحديد العلمي، وتارة يندرج ضمن التحديد الفني، وتارة يخلط بينهما في صلب التأليف الواحد، مع ميل إلى القول بإمكان التوفيق.

2 ـ خطاب التأريخ

اعتمادا على الشرح الذي قمنا به واستنادا إلى التحليل الذي أجريناه بصدد العلاقة القائمة بين نقد النقد والتنظير من جهة، وبين هذين وتاريخ النقد الأدبي، يظهر أنه من الصعب التعامل مع تأريخ النقد ضمن متن نقد النقد والتنظير.

إلا أن خطاب تاريخ النقد، بحكم اشتغاله على «النقد» وميله إلى استيعاب النظريات الأدبية والبحث عنها أو الِانطلاق منها لضبط موضوعه، وبحكم ما يصدر عن مؤرخ النقد من أحكام وتقويمات وتعليلات، فهو يفرض علينا ألا نتجاهله كلية، لأنه يتضمن، في كثير من نماذجه بالفعل، عناصر تدخل في صلب التنظير وتحقق مستوى ما من نقد النقد.

ولقد رأينا من قبل أن كتابة تاريخ ما، ومنه تأريخ النقد، لا يمكن أن تكون كتابة بريئة ومعزولة عن المعرفة والخلفيات، ولا يمكن أن تكون أيضا خلوا من المفاهيم بما فيها المفاهيم التي تجسد «النقد»، بما هو تصور أو فكرة وعلاقة، خصوصا عندما ترفع شعارات ينصب مضمونها على «النقد» وتعمل من أجل خدمته قبل خدمة التاريخ نفسه.

ومن ثم، فإن متن تأريخ النقد العربي وإن لم يكن نقدا للنقد أو تنظيرا، ففيه عناصر هي من صلب نقد النقد أو التنظير، موجودة فيه بصورة تختلف قوة وضعفا من خطاب إلى آخر.

إن المتن الذي سميناه خطاب التاريخ يضم حصيلة من الخطابات التي تعاملت مع النقد بما هو أفكار وإنتاج أو وقائع مرتبة بحسب منطق توالي الزمن، وأرادت أن تفهم أو تنظم هذا النقد بحسب ذلك المنطق، فأخضعت الأفكار والمؤلفات والأشخاص له. وإن زعمت أحيانا البحث عن «نظرية» أو «منهج» أو تأويل العلاقة في ضوء مفاهيم سوسيولوجية[20]، فإن الزعم الذي يحركها لم يخرج بها عن حدود التأريخ، خصوصا حين نجدها تعمد إلى «التحقيب» الزمني وتفسير المادة النقدية بالأحداث العامة السياسية والاجتماعية.

اقترابا من ذلك، نقف عند البرنامج الذي توضحه مقدمات هذا المتن وتجسده بملفوظات تخص الأهداف و«المنهج»، وإن فاتها ـ في أحيان كثيرة ـ الفصل بين حدود ما يكون هدفا وما يكون منهجا.

هناك أهداف عامة وأخرى خاصة. فأما الأهداف العامة، فهي تلك التي تقف عند حدود «العلم» من حيث تقديم نتائج ومعرفة، فلا أحد من أصحاب الدراسات التي أرخت للنقد العربي. لم ير في عمله عملا ينتمي إلى «الدراسة» و«البحث» و«التأريخ» و«المعرفة» ليكون ناتجه متمثلا في شكل «رسم صورة للنقد الأدبي»[21]، أو رؤية هذا النقد كما هو أو كما ينبغي أن يرى[22]، أو «إحصاء» و«تسجيل»[23] لبيان «حقيقة» هذا النقد ونشأته[24] وتطوره[25] وتحديد «هذا

(20) نموذج ذلك كتاب غالي شكري، **سوسيولوجيا النقد العربي**، دار الطليعة، 1981.

(21) أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر، ط3، 1973، ص. 3.

ـ إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الأمانة، بيروت، 1971، ص. 9.

ـ هاشم ياغي، **حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين**، معهد البحوث، القاهرة، 1973، ص. 3.

(22) إحسان عباس، **مصدر مذكور**.

(23) بدوي طبانة، **دراسات في النقد الأدبي العربي**، ط 5، الأنجلو المصرية، 1964، ص. 15.

(24) **المصدر نفسه**.

(25) عبد العزيز الدسوقي، **تطور النقد العربي الحديث في مصر**، الهيئة المصرية، 1977، ص. 6.

ـ عز الدين الأمين، **نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر**، دار المعارف، ط 2، 1970، ص. 9.

التطور»[26] و«عرض آثاره»[27] وانعكاسه وحياة أفكاره[28] ونظرياته وبيان «قيمة» النقد والنقاد[29] وإبراز «الجهود» التي تؤكد تلك القيمة[30] وبيان الذوق[31] وتأصيل الخصائص[32] والبحث عن المناهج والإتجاهات[33].

إنها أهداف تلتقي عامة في كل دراسة، وخصوصا الدراسة التي تريد كشف حقيقة «موضوعها» وتقويمه بحسب ما تحقق ولم يتحقق فيه : لكنها أهداف عادة ما تكون مطية لتمرير أهداف أخرى معلنة، هي أهداف خاصة يختلف فيها المؤرخون والدارسون، ومن جملة هذه الأهداف :

1 ـ توجيه القراء والأدباء[34]؛

2 ـ تقريب المادة لأذهان القراء[35]؛

3 ـ إيقاظ روح النقد الأدبي وتقويتها وتبصيرها[36]؛

4 ـ الدفاع عن النقد (رد الإعتبار)[37]؛

5 ـ ملأ الفراغ (سد الفراغ الحاصل في «تاريخ النقد»[38])؛

6 ـ إعطاء الدراسة نموذجاً (نموذجاً يحتذى)[39]؛

(26) إحسان عباس، **مصدر مذكور**، صص. 11-19.
ـ عبد العزيز الدسوقي، **مرجع مذكور**، ص. 13.
(27) أحمد بدوي، **مصدر مذكور**، ص. 13.
ـ عبده عبد العزيز قلقيلة، **النقد الأدبي في المغرب العربي**، الأنجلو مصرية، 1973، ص. 11.
ـ محمد زغلول سلام، **النقد العربي الحديث**، الأنجلومصرية، 1964، ص أ.
(28) هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، دار المعارف، 1968، ص. 10.
(29) عز الدين الأمين، **مصدر مذكور**، ص. 9.
(30) **المصدر نفسه**.
ـ إبراهيم الحاوي، **حركة النقد الحديث والمعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص. 8.
(31) محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي**، دار المعارف د. ت، ج 1، ص. 5.
(32) الدسوقي، **مصدر مذكور**، ص. 14.
(33) نبيل سليمان، **النقد الأدبي في سوريا**، دار الفارابي، 1980، ص. 6.
(34) الدسوقي، **مصدر مذكور**، ص. 6.
(35) أحمد بدوي، **مصدر مذكور**، ص. 14.
(36) محمد طه الحاجري، **في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية**، دار النهضة، مصر، 1982، ص. 7.
(37) محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي**، **مصدر مذكور**، ص. 8.
(38) محمد طه الحاجري، **مصدر مذكور**، ص. 16.
(39) إحسان عباس، **مصدر مذكور**، ص. 5.

7 ـ خدمة تاريخ الأدب[40]؛

8 ـ اقتراح كيفية لعمل النقد حاضرا ومستقبلا[41].

نستنتج من هذه المقاصد المعلنة ملاحظات نرتبها كما يلي :

أ) إن النقد الموضوع ـ للتاريخ ـ يصير وسيلة لتصحيح نقد الحاضر (الهدفان 8 و3)؛

ب) إن النقد (الماضي) يحتاج إلى الدفاع عنه (الهدف 4)؛

ج) إن النقد (الماضي) أداة لتصحيح الوضع الأدبي السائد (الحاضر) (الهدفان 1 و6)؛

د) إن النقد (الماضي) غير معروف (الهدف 2)؛

هـ) إن «تاريخ النقد» يعاني فراغا (الهدفان 5 و7).

ومن ثم، يمكن القول إنها أهداف مختلفة تصنف من جهة ما تصرح به إلى :

ـ أهداف نقدية نظرية أو منهجية؛

ـ أهداف تعليمية؛

ـ أهداف ثقافية عامة.

وبصدد الأهداف الخاصة، النظرية والمنهجية، يمكن أن نعتبرها تستهدف بناء نموذج للنقد يراد منه أن يكون :

ـ بديلا لما هو سائد في الواقع الحاضر؛

ـ أو تتميما وتدعيما له؛

ـ أو تعديلا وتكييفا ليتوافق مع النقد السائد.

ومثل هذه الأهداف الخاصة بـ«ـالنقد» أو تلك الأهداف العامة تجعل النقد تارة موضوعا لذاته، وتارة أداة لتحقيق غايات غير نقدية. وهذا وجه من أوجه «المفهوم» الذي يلحق بـ«ـالنقد»، بحيث يشخص حالة من الفهم لحقيقة النقد ولما

---

(40) عز الدين الأمين، **مصدر مذكور**.

(41) **المصدر نفسه**.

يرتبط به من علاقات وظيفية أو عملية؛ حالة تنضاف إلى حالات أخرى سيأتي أوان شرحها بعد حين.

أما «المنهجية» المعلنة لإنجاز هذا «التأريخ»، فيمكن رسم ملامحها من خلال ملفوظات البرنامج المقدم في كل دراسة، والتي تضع أمامنا جملة من المصطلحات الشارحة لنوعية «المنهج» أو الإجراءات، وهي لا تخرج عن «المنهج التاريخي»(42) و«المنهج الجمالي»(43) أو «المنهج التحليلي التكاملي»(44) أو «المنهج السوسيولوجي»(45). وكثيرا ما تعوض هذه المصطلحات أو تعدل بألفاظ أو تعزز بكلمات «السير مع الرقي»(46) وبمصطلحات «التحليل»(47) و«التصنيف» و«الترتيب». وهذه المصطلحات الأخيرة غير كافية لتسمية «منهج» قائم الذات. ومع ذلك، فإن ما يمكن استخلاصه من قراءة البرنامج المقدم، ومن فحص ما تحقق في صلب كل دراسة، يظهر أن المنهج السائد فيها هو المنهج التاريخي، وأن التأريخ يملأ هذا المتن بما يوفره من مادة تضع النقد في سياق الأحداث والوقائع والظروف السياسية والاجتماعية والمعلومات البيوغرافية الخاصة بحيوات النقاد والأدباء. وأكثر من هذا وجود قوانين يميل إليها المؤرخون عادة، مثل قوانين الطبيعة (النشأة، النحو، التطور، التدهور، إلخ.) والمعززة بمقاييس زمنية لتأطير تلك المادة والقوانين (الدول، العصور، الانتداب، النهضة، النكبة، القرون، العقود إلخ.).

يعبر عن ذلك قول أحد الدارسين : «وإذا كانت دراسة تاريخ النقد الأدبي أمرا لابد له إذا أردنا أن نسلك به السبيل العلمية الصحيحة والإحاطة بالتيارات العقلية والاجتماعية المختلفة وتبينها على حقيقته، فإنها من ناحيتها تقدم أكبر العون إلى الباحث في تاريخ العقل وتاريخ المجتمع»(48).

ومما يؤكد هيمنة التاريخ هنا أيضا أن تأريخ النقد لم يتجاوز التحقيب التاريخي، حيث لم يقدم تحقيبا آخر بمعايير تخلخل التتابع والتوالي اللذين يحكمهما

(42) إنه ادعاء يرد في جميع مكونات هذا المتن.

(43) الدسوقي، **مصدر مذكور**، ص. 14.

(44) محمد زغلول سلام، **مرجع مذكور**، ص. 7.

(45) غالي شكري، **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**، دار الطليعة، ص. 5.

(46) بدوي طبانة، **مصدر مذكور**.

(47) عبده عبد العزيز قلقيلة، **مصدر مذكور**، ص. 11.

(48) محمد طه الحاجري، **مصدر مذكور**، ص. 7.

الزمن التاريخي، لكن الخلفيات ونوعية الأهداف الخاصة والمخططات المفهومية (إنتاج المفاهيم وإعادة إنتاجها) خلقت مع ذلك أشكالا من التحقيب داخل التاريخ نفسه. وهي كما تتجسد في الخطاب:

ـ تحقيب بحسب العصور (العصر الجاهلي، العصر الإسلامي، إلخ.)[49]؛
ـ تحقيب بحسب القرون (القرن الأول، الثاني، الثالث، إلخ.)[50]؛
ـ تحقيب بحسب المراحل (قبل، وبعد...)[51]؛
ـ تحقيب بحسب حياة النقاد وتعاقبهم (الرواد، المعاصرين، القدامى)[52]؛
ـ تحقيب بحسب القضايا والنظريات والمناهج (تصنيف)[53]؛
ـ تحقيب مركب يوفق بين أكثر من تحقيب سابق[54].

وتكفي نظرة سريعة إلى هذه الأنواع من «التحقيب» لاستخلاص أمر بديهي، وهو أن المادة النقدية تحقب بأكثر من معيار تاريخي. وهذا أيضا مؤشر على وجود صعوبة في تحديد زمن النقد من حيث هو «مادة» لا يؤرخ لها من خلال سيرورتها الخاصة وإنما من خلال سيرورة التاريخ العام الذي يضع التحديدات السياسية والاجتماعية رهن إشارة مؤرخ النقد أو يضع له فرصة الرجوع بالتاريخ وزمن النقد إلى تاريخ «الشخصيات» (بيوغرافية النقاد) بالقدر الذي يسمح هذا التاريخ بممارسة تأويل للمادة النقدية وإنجاز قراءة لها.

هذه الأشكال من التحقيب، لابد أن تحمل مفهوما للنقد. وهو مفهوم بحكم اختلاف التحقيب وعناصر النقد القائم عليها متعدد بالضرورة ولا يكتفي بأن يعكس الإشكال المشار إليه سابقا أو أن يقف عند تلك الحدود المتعارضة فقط، ولكننا نراه هنا ـ من خلال التحقيب ـ مفهوما يتسع مرة، فيشمل مؤلفات ونقادا وقضايا، ويحتوي جهودا تبدأ من قولة للشاعر طرفة وأخرى لأم جندب[55] وتمر بأعمال

(49) محمد طه الحاجري، **مصدر مذكور**، ص. 7.
(50) **المصدر نفسه.**
(51) هاشم ياغي، **مصدر مذكور.**
(52) هاشم ياغي، **نشأة النقد الأدبي الحديث في لبنان.**
(53) عبد السلام الشاذلي، **الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث**، دار الحداثة، 1989.
(54) إحسان عباس، **مصدر مذكور.**
(55) نموذج طه أحمد إبراهيم، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الحكمة، د ت. هذا الكتاب الذي ألف في الأربعينيات والذي ظهرت آثاره على جميع مؤرخي النقد العربي.

الأصمعي والجاحظ والصولي وأبي حيان التوحيدي والآمدي وقدامة والجرجانيين، إلخ فيتجاور البلاغي والنحوي والمتكلم وعالم الشعر؛ ويضيق مرة أخرى فيقتصر على جهود بعينها ومؤلفات مخصوصة(56).

وقد نقول الشيء نفسه، بصدد التحقيب الذي طال مادة النقد الأدبي الحديث. ويكفي أن نلقي نظرة سريعة إلى فهارس الدراسات التي تؤرخ للنقد العربي الحديث، حتى نرى شكلا من الإتساع الذي يشمل أمثال سلامة موسى وأمين الخولي، وأحمد ضيف وإسماعيل أدهم وأحمد أمين والرافعي، أو نرى شكلا من الإنحسار الذي يقتصر فيه المحقب على مذاهب نقدية معينة من خلال أسماء محدودة فكلما ضاق هذا المفهوم (للنقد)، غابت أسماء «نقاد» من أمثال الذين ذكرناهم منذ حين؛ فلا يبقى غير عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة وطه حسين.

وإذا ما استقرأنا ما يصوغه كل دارس يؤرخ للنقد من مفاهيم لتعريف «النقد» ونقرن هذه المفاهيم بما تم استعماله من إجراءات تحقيبية في ضوء المقاصد المراد تحقيقها، يتبين لنا أن الموقع التاريخي خلال فترة ممارسة «التحقيب» بالرغم من أنها لم تتجاوز عمر جيلين (من طه أحمد إبراهيم إلى نبيل سليمان)، موقع قلق ما زال يتساءل ويبحث عن نفسه عبر طرح تساؤلات أساسية : تتراوح بين مستوى «ملأ» «الفراغ» وتصحيح «التشويه» وتعريف «البعيد الملتبس»، هو مرحلة لا تجد أمامها وسيلة سوى اللجوء إلى نماذج التأريخ العام في الدراسة أو اعتماد ما هو جاهز أو توظيف عناصر تسربت عبر التثاقف فزادت «الموقع التاريخي» توترا ينعكس حتى في تحديد مفهوم ما يسمى «نشأة النقد الأدبي الحديث». فهي، حين يتسع المفهوم، تبدأ بأحمد فارس الشدياق ونجيب الحداد وسليمان البستاني وحسين المرصفي، فتكون نشأة مرتبطة بعصر الإحياء؛ وحين تضيق، تبدأ مع طه حسين وعباس محمود العقاد ولو بتجاهل «نقاد» آخرين من أمثال روحي الخالدي (المقدسي) أو قسطاكي الحمصي أو بتجاهل مناطق جغرافية بدعوى، أو بدونها، أنها مناطق ليس فيها نقاد؛ إذ أكثر الأقطار العربية (من غير مصر ولبنان) تغيب في الدراسات التي تحقب للنقد العربي الحديث.

---

(56) كما فعل كتاب : محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مصدر مذكور.**

فمفهوم النقد هنا مفهوم ملتبس يقرن النقد بغيره، وخصوصا حين يهتم باللغويين والبلاغيين والفلاسفة والمفسرين، ويترك الأسئلة معلقة : هل النقد هو مجموعة ما يقال عن الأدب، أو أحكام، أو تقعيد للغة الأدبية أو «تنظير» لقضية لها صلة بالشعر؟ ويكفي أن ننظر إلى عمل واحد من خطاب التأريخ حتى نرى تجاور أمثال عبد القاهر الجرجاني وابن جني والصولي. إن تجاور مثل هذه الأسماء دال على اتساع مفهوم النقد والتباسه ووجوده في مرحلة ما قبل التنظير، وعند عتبة «وضع» ما قبل العلم، أي بصفته معرفة مشتتة.

بل إنه أيضا مفهوم يشمل مجال الأدب والتفكير في الأدب، إلى درجة يصير فيها تأريخ النقد تأريخا لقضايا الأدب والنقد والبلاغة[57].

إضافة إلى هذا، لا يخفى أن هذا المفهوم يتسم بخاصية التوتر نتيجة فعل التثاقف؛ إذ أن عنصر المثاقفة في الدراسات التي أرخت للنقد واضح كل الوضوح، وخصوصا في الدراسات التي اهتمت بتاريخ النقد الأدبي الحديث. وتبدأ علامات هذه المثاقفة من فعل «تأريخ النقد» الذي لم يتحقق ـ بما هو فعل معرفي ـ إلا بصفته مظهراً من مظاهر المثاقفة، وتحديدا بالأدب الفرنسي الذي منح المؤرخ العربي نموذجا «لتأريخ الأدب» وجعل تاريخ النقد امتدادا لهذا التأريخ الأدبي. وكثيرا ما اختلط به.

وكما هو معلوم، فإن تاريخ الأدب ثمرة من ثمرات القرن التاسع عشر الأوروبي، وتعبير عن الذهنيات التي تحكمت في هذا القرن وحاولت إنجاز علم الأدب دون أن تتمكن من حسم العلاقة القائمة بين المعرفة والإيديولوجية، فوظفت العلم والنظريات (نظرية التطور والعلوم الطبيعية والاجتماعية) لإبراز العناصر العبقرية القومية، ثم لإظهار عناصر الخصوصية ووجوه التقدم والتفوق، إلخ.

كل هذا تسرب إلى تاريخ النقد العربي (وتاريخ الأدب العربي عامة) بصورة غير واعية في أكثر الأحيان وأقحمت النقد والأدب في السياسة والحضارة ومررت النظريات العلمية الغربية لتفسير وتأويل خط سير النقد والأدب العربيين، ومنها نظرية التطور

---

(57) عبد العزيز قلقيلة، **النقد الأدبي في المغرب، مصدر مذكور**.

(الصراع، النشوء والإِرتقاء، الإِنقراض، إلخ) ونظرية المؤثرات الطبيعية (البيئة، الزمن، الجنس)[58].

إضافة إلى هذا، فإن هذه المثاقفة تعبر عن نفسها بصفتها عملية استدلال حين يتكئ «المؤرخ» على شهادات واقتباسات ويحيل على مصادر أجنبية غربية، وكأنه بذلك «يقوي» مستوى المعرفة ويحقق الإقناع.

وحتى الذين يعارضون «التبعية» لهذا النموذج الغربي، نراهم حريصين على إظهار معرفتهم بهذا النموذج الغربي، سواء بعقد مقارنات أو بتأكيد الفوارق والإِختلافات. ولكنهم في الآن نفسه يغرقون في هذه التبعية عندما يثبتون مصطلحات تسمى مناهج لم يكن لها أساس أو نشوء في الثقافة العربية، خصوصا عندما يصنفون النقد إلى كلاسيكي أو جمالي أو نفساني أو واقعي، أو بنيوي، إلخ.، ويحقبون النقد في ضوئها.

ولا شك في أن المثاقفة تحمل معها مفاهيم عدة للنقد، تتسرب إلى المتن الذي نحن بصدده. وهي مفاهيم تنقل من زمنها الخاص إلى زمن آخر، مما يجعلها غير سياقية أو غير تاريخية، أي خارج تاريخها الأصلي، مثلها مثل استعمال مصطلحات كالرومانسية والكلاسيكية والإِنطباعية، إلخ.

إذا أخذنا كل ما سبق بعين الإِعتبار، ظهر لنا أن فعل تحقيب النقد (تاريخه) هو فعل يشهد على وجود توتر في مفهوم النقد وفي علاقة هذا النقد بسياقه التاريخي، كما يجسد نوازع غير مستقرة في المعرفة والذهنية العامة.

3 ـ خطاب التحقيق

يلتبس هذا الخطاب عادة بخطاب التأريخ، حين ينكب على أعمال نقدية سابقة ويعمل على دراستها بصفتها مرحلة نقدية منتهية محددة بزمان ومكان ثم بمؤلفات؛ وأحيانا يلتبس بخطاب التنظير، حين يطمح إلى أهداف مثل تجديد النظرة إلى النقد الأدبي أو اكتشاف مبادئ لخدمة النقد العربي الحديث.

(58) هند حسين طه، **مصدر مذكور**، ص. 33.

وإذا ما حللنا بناءه، ألفيناه خطاباً يتقاطع فيه التأريخي والتنظيري، لأنه يميل إلى بحث موضوعات ونصوص نقدية سابقة، ثم لأنه يتزود بحصيلة نظرية وإجرائية تخضع تلك الموضوعات والنصوص إلى مبادئها، وصولا إلى «فهم» جديد يعطيها صورة غير مكررة.

إنه إذن خطاب تحقيق يتوخى بناء ذلك النقد السابق الذي قد يرجع إلى قرون خلت، وقد يرجع إلى عهد قريب، وخصوصا إلى النقاد الكبار الذين توقفوا عن إنتاج النقد، متقصدا إنتاج معرفة جديدة تستجيب لإشكالات نقدية معاصرة تترجم وعياً آخر بالنقد، يؤكد نفسه بغايتين : غاية تجريب منهج التحقيق، وغاية تستهدف إعادة النظر في ما هو بحاجة إلى اكتشاف، أي تقديم إضافات معرفية جديدة بالنقد. إن هذا الخطاب هو «فعل» لا يؤرخ للنقد ولا ينظر له، وإنما هو فعل «تحقيق» هدفه الوصول إلى «فهم» يغاير كل فهم سابق للموضوعات والنصوص النقدية، مستعينا في ذلك بآليات التحقيق المعروفة. وبهذا يتميز عن غيره بخاصية تجعله أكثر تمثيلا لنقد النقد، ألا وهي البعد الإِبستيمولوجي.

هذا البعد الإِبستمولوجي الذي يطبع خطاب التحقيق يفرض بالضرورة مواجهة النقد باختيار استراتيجية كبرى هي : اختبار النقد في ضوء مرجع ما، قد يكون مذهبا نقديا أو فلسفة أو منهجا أو نظرية أو فرضية.

وكما هو معروف، فإن منطق خطابات التحقيق هو منطق التساؤل عن وضع الموضوع لغاية إعطاء صورة أخرى له، صورة لا ينتجها التأويل، ولكن تنتجها عمليات الفحص والتحليل والمقارنة والتنظيم وإعادة التركيب، بحيث يتحقق منطق هذا الخطاب بصفته عملية انتقال من وصف وضع إلى إظهار ما ينبغي أن يظهر، أو من صورة مألوفة إلى صورة جديدة غير مألوفة. فهو خطاب اكتشاف أو استقراء، أو بمصطلح أكثر حداثة : خطاب قراءة.

وبما أن خطاب التحقيق خطاب تساؤلات حول فعل النقد، فإنه يتضمن بالضرورة بعدا سجاليا. نعم، إن السجالية وحدها لا تكفي لجعل أي خطاب حول «النقد» خطاب تحقيق، إذ إن بعض ظواهر السجال تظل ظواهر انتقاد وانتقاص ومعارضة ورفض فقط، بينما السجال، الذي يفترض وجوده بالضرورة في خطاب

التحقيق سجال مؤسس، ويترجم وعيا إبستمولوجيا قادرا على إنتاج معرفة بديلة تخدم المنهج والنقد معا.

وبالرغم من أن البعد السجالي موجود بصفة عامة في كل خطاب، وفي كل محاورة، فهو في خطاب التحقيق يتحكم في منطق الخطاب وينظم آلياته ويرسم له برنامج عمله في شكل حركة انتقال بين حالة أولية وأخرى مكتشفة :

من حالة 1		إلى حالة 2
تبعثر	←	تنظيم
ما قبل النظرية	←	نظرية جاهزة
عدم تقدير	←	تقدير
التباس	←	وضوح
خطأ	←	حقيقة
حقيقة	←	خطأ
إلخ...		

وكل حالة هنا هي «افتراض» ينبغي الوصول إليه إثباتا أو نفياً. فما يظهر كاملا قد يفترض أنه ناقص، وما يرى ضعيفا قد يفترض أنه متين وفاعل. وهذا هو الذي يجسد معنى السجالية في خطاب التحقيق، ويفصل بين سجالية وأخرى كذلك، وينقلها إلى درجة الجدل.

نستطيع إذن أن نقول إن أول منجزات التحقيق في مجال نقد النقد ظهرت في الربع الأول من هذا القرن، وخاصة بظهور كتاب «**في الشعر الجاهلي**» (1927) ـ «**في الأدب الجاهلي**» ـ حين انطلق من مناقشة وضع الدراسة الأدبية وقرر اللجوء إلى منهجية عقلانية في التعامل مع الأقوال الأدبية والنقدية.

وهذه البداية، التي وقعت عند حدود نقد النقد وتاريخ الأدب، لامست الكثير من القضايا الإبستمولوجية المرتبطة بالمنهج وعلاقة التاريخ بالمعرفة والأسس التي يتوجب احترامها في بناء الدرس الأدبي : إنها بداية وجدت ما يدعمها في فعل التثاقف داخل الجامعة نفسها، وما لبثت أن تعززت بدراسات «تحقق» في النقد

نفسه[59]. خاصة حين صارت «الدراسة الأدبية» تضع النقد والبلاغة العربيين في وضع المقارنة مع المرجع اليوناني والغربي، أو حين صارت تعبر عن الوعي بالنقد اعتمادا على ما تحصل من معرفة بالنقد الأوروبي ومناهج «تاريخ الأدب».

ولعل كتاب «**النقد المنهجي عند العرب**» (1948) لمحمد مندور وكتاب «**ثقافة الناقد الأدبي**» (1949) لمحمد النويهي أصدق صورة لهذا الوعي الذي يختبر النقد والمعرفة الأدبية في ضوء مناهج ونظريات «أدبية وعلمية» هدفها تصحيح صورة النقد ـ صورة النقد السابق، وصورة النقد كما ينبغي أن يمارس ـ معززة بإحالات مرجعية واضحة نموذجية في النقد وفي العلم معا.

وسرعان ما تدفقت دراسات أكاديمية كثيرة تنحو المنحى نفسه، واختارت أن تقتحم النقد السابق وتراجعه في ضوء ما توفر لدى أصحابها من معرفة فلسفية أو نفسية أو جمالية، أو في ضوء اقتناع أدبي مذهبي؛ إلى درجة أننا نستطيع الآن أن نتحدث (في الفترة الأخيرة خاصة) عن قراءات للنقد، قديمه وحديثه، لها صفة مرجعية ما، مثل القراءة الفلسفية للنقد العربي، والقراءة الجمالية، والقراءة النفسية، والقراءة التاريخية، والقراءة السوسيولوجية، والقراءة اللسانية.

إن هذه القراءات تعي استراتيجيتها بوضوح وتعلن عنها بعبارات البرمجة مثل: «هو أن نفهم النقد العربي القديم في ضوء دراسات تختلف عنه، ولكنها تلقي عليه ضوءاً كثيرا»[60]؛

ـ «بحث نظرية النظم عند عبد القاهر، لعلي أهتدي إلى كل ما يتصل بهذه النظرية من قريب أو بعيد، ولعلي أكتشف عن الأسس التي قامت عليها والعوامل التي خلقتها والأهداف التي استهدفتها، ولعلي أزيل الغموض الذي أحاط بإشاراته...»[61]؛

ـ «تغذية النظرية النقدية»[62]؛

---

(59) ومنها تلك الكتب والمقالات التي انكبت على كتاب «**في الشعر الجاهلي**» نقدا وانتقادا (انظر مثلاً كتاب محمد أحمد الغمراوي **في النقد التحليلي** الذي صدر مسلسلا في **جريدة البلاغ** في منتصف سنة 1928؛ وانظر الكتاب، طبعة المكتبة العربية، 1981).

(60) مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار القلم، 1965، ص. 8.

(61) درويش الجندي، **نظرية عبد القاهر في النظم**، نهضة مصر، 1960، ص. 10.

(62) محيي الدين صبحي، **نظرية النقد العربي**، الدار العربية، تونس، 1981، ص. 5.

ـ «البحث عن النظرية الكامنة خلف النص النقدي (...) وعبر تاريخ النقد العربي الطويل...»[63]؛

ـ و«الكشف عن ماهية هذه النظرية»[64]؛

ـ «هدفنا الأساسي من هذا البحث هو محاولة التعمق في قراءة التشكيل اللغوي والبلاغي في موروثنا النقدي...»[65]؛

ـ «على أننا لا نتغيا استعراض الحصيلة النقدية أو التأريخ لها، بل إبراز اللحظات الأساسية التي يرتكز عليها نمط من التنظير، وتجلية الخطوات المرتبطة بكثير من العوامل التي أعطت النقد إمكاناته وحدوده»[66].

إن هذه الِإستراتيجية قد تجد صيغة تعبير عنها تمنحها صفة برنامج للقراءة، خاضع لضوابط منهجية تعمل بوعي إبستمولوجي واضح يستهدف البحث عن «نظام».

إن قراءة متن خطاب التحقيق تظهر لنا أن هذا المتن، بالرغم من قلته، يمكن أن يصنف من حيث موضوعاته إلى أربعة أصناف هي :

1 ـ صنف يحقق في المفاهيم ويبحث عن حركتها في المعرفة الأدبية والنقدية العربية ويرصد أشكال حوارها وانتظاماتها داخل النقد في مرحلة معينة أو عدة مراحل، وخاصة مفاهيم مثل «الشعر» و«الصورة الشعرية» و«الصورة الفنية» و«المحاكاة» و«الناقد» و«الأدبية» و«النص»؛

2 ـ صنف يحقق في النظرية ويستهدف الوصول إلى هذه النظرية باعتبارها موجودة ضمنيا، أو موجودة كاملة وموصوفة، مثل نظرية «عمود الشعر» ونظرية «النظم» و«نظرية الشعر العربي»، إلخ؛

3 ـ صنف ثالث ينظر إلى «المنهج» ويتوسل باستقصاء الإجراءات والأساليب المستعملة في معالجة الأدب والأدوات التي وظفت في هذه المعالجة، وتتبع عمليات التفسير والتقويم والشروح البلاغية واللسانية والدلالية؛

---

(63) **المصدر نفسه.**

(64) هند حسين طه، **مصدر مذكور**، ص. 9.

(65) تامر سلوم، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار، سورية، 1983، ص. 9.

(66) محمد برادة، **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، دار الآداب، بيروت، 1979، صص. 16-17.

4 ـ صنف جديد يمكن أن نسميه بجدارة صنف القراءة، وهو صنف آلى على نفسه البحث عن نظام ما موجود بصورة غير معلنة في النقد العربي. وهمّ هذا الصنف الإمساك بثوابت معينة تتحكم في رؤية النقاد للأدب. لذا، فإن هذا الصنف الذي سميناه بالقراءة، ويحمل الإسم نفسه لدى بعض من يمارسه، يمثل درجة راقية من التحقيق، لأنه تحقيق يهم بالبحث عن نسق بنسق من المفاهيم.

إن هذه الأصناف من خطابات التحقيق، والتي لا تحيد عن الإستراتيجية التي أشرنا إليها ولا تخفيها، تتقصد أحيانا اقتحام مجال التنظير، وتعلن عن ذلك بملفوظات مثل :

ـ «الإسهام في وضع نظرية حديثة للنقد العربي المعاصر»(67)؛

ـ «تأسيس نظرية عربية»(68)؛

ـ «دعم الوعي النقدي وإقامته على أساس نظري وعملي معا»(69)؛

ـ «مجادلة الواقع النقدي وتصحيحه»(70)؛

ـ «المساهمة في مواجهة تلك الثغرة (ضعف نقد النقد) من خلال معالجة تاريخنا النقدي(71).

لذا، فإن خطاب التحقيق قد يوهم بأنه خطاب تاريخي، إلا أنه ليس كذلك. إنه يعي علاقته بالتاريخ، ويستحضره لا بوصفه منهجا أو موضوعا، وإنما بصفته خلفية تعمل مع خلفيات أخرى لإظهار الصورة المراد اكتشافها. وقد يوهم أيضا بأنه خطاب تنظيري، لكنه أيضا ليس كذلك، وإن عمد إلى ترديد تصورات نظرية.

4 ـ خطاب التنظير

نستخلص مما عرضنا له أن هناك مادة «نظرية» تعرض أو تناقش أو يؤرخ لها، وهناك رغبات تعبر عن نوازع البحث والتجديد ولو بإعادة النظر في النقد السابق

---

(67) محيي الدين صبحي، **نظرية النقد العربي**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص. 5.

(68) المصدر نفسه.

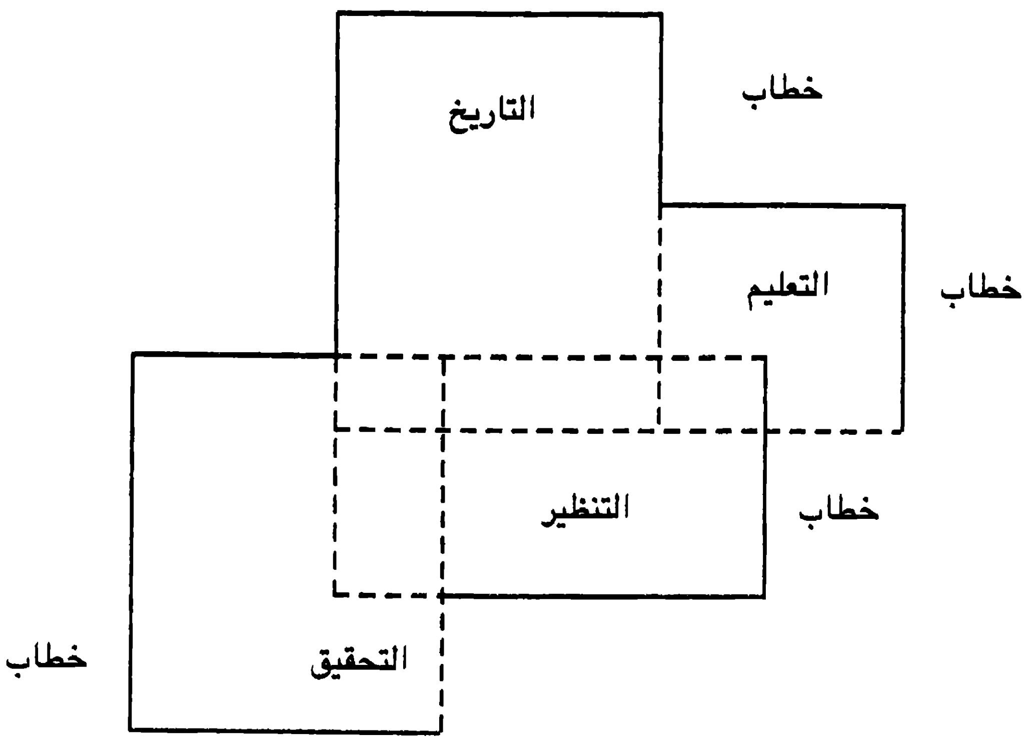
(69) هند حسين طه، **مصدر مذكور**، ص. 10.

(70) نبيل سليمان، **النقد الأدبي في سورية**، **مصدر مذكور**، ص. 6.

(71) نبيل سليمان، **مساهمة في نقد النقد العربي**، دار الطليعة، 1983، ص. 5.

لإنارة الطريق أمام النقد الممكن. وهذه المادة النظرية يمكن اعتبارها نقطة التقاء جميع المتون السابقة مع متن آخر نَصِفُه بأنه متن التنظير.

هناك إذن تقاطعات لا لأن هناك موضوعا مشتركا اسمه النقد فقط، ولكن لأن هناك أيضا حضورا لمفاهيم وإجراءات خطابية تقرب بين خطاب وخطاب.



ولعل أهم مميزات الخطاب الذي نطلق عليه صفة التنظير أنه خطاب ميتا ـ نظري يفكر في «النقد» بما هو مشكل معرفي، ويقترب إليه من خلال المستوى النظري والمفاهيمي والمنهجي، ويعمل من أجل وضع ممكن في مقابل ما هو سائد.

قد يقال إن هذا الخطاب لا يمتلك كل شروط التنظير في واقعه الثقافي العربي، ولا يستجيب سوى إلى شغف مستبد بالناقد والدارس العربيين، نتيجة اِطلاعهما على المناهج والنظريات الغربية المعاصرة، وينم، لكثرة ما يكتب تحت مظلته، عن تضخم مبالغ فيه، وعن تعال عن النص العربي.

وهذا التضخم وذلك الشغف المنبهر يفرضان على الباحث في التنظير أن يضعهما في مكانهما، إذ المسألة الحاسمة ليست في كثرة الخطابات أو قلتها، ولا في الحوافز التي تدفع إلى إنتاجها ـ وهذه قضية هامة لا يمكن تجاهلها حين يتعلق الأمر بتحليل هذه الخطابات ضمن وضع سوسيولوجي خاص، وعند تحليل رؤية أصحاب الخطابات لواقع ثقافتهم ـ وإنما الذي يحسم هنا هو وجود شروط التنظير أو عدم وجودها ومدى مناسبتها لأسئلة الأدب والنقد. ولو كانت نتيجة سقوط الفكر النقدي في صدام، تارة يكون مع الآخر برفضه كلية، وتارة يكون بالإنتساب إليه، وتارة بمحاولة المصالحة معه، فكل هذه الأمور هي رد فعل قد يندرج ضمن التنظير. وإن كان الرفض والقبول لا يتطلبان غير الإحتجاج وتوفير العلل والموانع، والمصالحة التي تتم بجمع عناصر إلى جوار عناصر أخرى.

ومن داخل هذا الصدام كانت بدايات التنظير للنقد العربي ماثلة في صورة «مقارنة»، سرعان ما تحولت إلى عمليات تسريب بواسطة الإنتقاء والمصالحة. ومنذ صدور كتاب روحي الخالدي[72] (1864–1914) وبعده بقليل كتاب قسطاكي الحمصي[73] (1858–1941)، احتل الآخر موقع «النموذجية»، وأصبح المطلوب هو الإستفادة منه، مما سهل دخول المذاهب الأدبية والنقدية في فترة قصيرة، واختلط بعضها ببعض، واختلط النقد نفسه بغيره من أشكال الدراسة الأدبية والفكرية.

وأصدق مثال على ذلك نجده في كتابات نقاد كبار أمثال طه حسين (1889ـ 1973) وعباس محمود العقاد (1889–1965) وميخائيل نعيمة، إذ يصعب أن نصف فكرهم بصفة منهجية أو نظرية واضحة محددة، بسبب ما يطبع نقدهم، من نزعة مصالحة بين مرجعيات قديمة وحديثة وعربية وغربية، ومن أفكار تنتمي إلى حقول منهجية وفلسفية مختلفة. فهم فكروا حقا في الأدب والنقد، لكنهم لم يستطيعوا بعد ذلك أن يستقروا في تفكيرهم أو يستمروا على نهج واحد متطور.

وهذا المنطق استمر بعد ذلك مع ناقد مثل محمد مندور (1907ـ 1965) ولا يزال المنطق نفسه سائدا إلى يومنا هذا، حتى لدى أولئك الذين رأوا أن يتبعوا منهجاً معينا أو نظرية قائمة، دون أن تكون لهم يد في صنع ما يستعملونه ويروجونه.

(72) روحي الخالدي، **تاريخ علم الأدب عند العرب والإفرنج فيكتور هوجو**، دار الهلال 1902.

(73) قسطاكي الحمصي، **منهل الوراد في علم الإنتقاد**، دار الهلال، 1907.

إنه طريق انفتح بسهولة، حتى صار كل من يقرأ «نقدا» لدى الآخر يزعم أنه ينظّر أو يخلق شيئا ذا بال، بينما الطريق الصعب يمر بالضرورة عبر الأدب، من خلال نقد النصوص ومن داخل الثقافة التي تنتج تلك النصوص. لكن الطريق السهل أوصلنا إلى نتيجة هي تعبير عن مفارقة : كثرة الخطابات التي تتوهم نفسها تنظيرا، وتضخم في دور النقد أمام هامشية الأدب نفسه (بصفته وضعاً) حتى ليكاد الباحث يقول : ما أكثر النقد، وما أقل الأدب! وهو وضع لا يمكن أن يكون مقبولا لأنه يعني تضخم موقع على موقع وقيمة على حساب قيمة، في واقع مختل يجب أن تكون فيه المبادرة للأدب ويكون النقد في خدمة موقع الأدب قبل أن يخدم نفسه، ولأن التنظير بعد ذلك يأتي لخدمة الأدب والنقد لحسابهما لا لحساب موقع وهمي.

وبالرغم من وجود هذا الوهم التنظيري، فإن خطاب التنظير موجود وبمستويات مختلفة تعلن استراتيجية واحدة تقريبا، استراتيجية التأسيس لنقد جديد ولنظرية عربية جديدة، ولمنهج عربي خاص أو بغرض الفهم أو بقصد التوفيق :

أ ـ التأسيس :

أصعب ما يمكن أن يدعيه منظر للنقد ولمناهجه هو صنع «نظرية» أو «منهج». وربما كان البحث عن «نظرية» واختلاقها أكثر صعوبة من صنع «منهج» لأن صنع منهج ما يعني لزوما المرور بنظرية جديدة أيضا. فلا منهج جديد بلا نظرية جديدة. ولذا فرفع شعار التأسيس النظري ـ كما يدعيه بعض المنظرين ـ لم يكن سوى اقتراح تصورات مستمدة من نظريات جاهزة. فهو «تأسيس نظري» في غير محله، واقتراح تلفيقي لا صلة له بالتأسيس، وإن ادعى بعض النقاد ذلك : «إن همي الأول هو التأسيس النظري أو تأصيل الفكر النقدي»[74]، أو زعم قائلا : «تعاملت مع المادة الأدبية بواسطة منهج حديث أسميته الأدب الإنتقادي المعاصر، وقصدت به تحديثَ مادة الأدب وترسيخَها على أساس مكين من القواعد والقوانين، وبناءَها على الموضوعية العلمية والتفسير الرصين والإجتهاد الخلاق (...)»[75].

إن هذا التأسيس الذي يدعي الجدة والحداثة في النظرية والمنهج ليس سوى محاولة تركيب من عناصر جاهزة تعطيه صفة الجديد بلا مبرر : «بهدف اقتراح

(74) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، صص. 7–9.

(75) ريمون طحان، **مصطلح الأدب الإنتقادي المعاصر**، دار النهضة، بيروت، ص. 7.

الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة»[76].

هذه الإستراتيجية قد تخفف من غلوائها، فتزعم أنها مجرد مساهمة تتوخى تسليط أضواء في سبيل:

ـ «إضاءة الوعي النقدي»[77]؛

ـ من خلال «إعادة خلق المنهج الموضوعي»[78].

غير أن القصد الهادف إلى صنع «نظرية» أو «منهج» أو دعم الوعي النقدي أمر لا يقدر عليه ناقد واحد، أو عمل فردي، خصوصا إذا تعلق الأمر بصنع نظرية عربية حديثة، لأنها مشروع يتطلب مبادرات ومساهمات كثيرة؛ مشروع قد يكون التفكير في شروط إنجازه أول خطوة قبل الإنخراط فيه. وهو ما دعا بعض النقاد إلى التفكير في شروط قيام المشروع بالإلحاح على مبادئ، أهمها إسناد البحث عن هذه النظرية وصنعها لفريق من الباحثين[79]، ثم جعل هذه النظرية العربية متفاعلة مع النظرية السائدة، مضيفة إليها مراعاة تراث الأمة وتطلعاتها[80]. أما كيفية صنع هذه النظرية العربية الحديثة، فهي تستلزم مبادئ :

أ ـ الإنطلاق من الواقع الأدبي المعاصر؛

ب ـ الإنطلاق من موقف تراثي محدد[81]؛

ج ـ الإنطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر.

غير أن هذه المبادئ ـ كما يظهر ـ لن تؤدي إلى صنع شيء محدد، بل هي تسقط المشروع النظري الممكن في نزعة انتقائية بل وتلفيقية تصالح بين أزمنة نقدية وثقافية مختلفة.

---

(76) كمال أبو ديب، **الرؤية المقنعة**، الهيئة العربية العامة، 1986، ص. 46.

(77) عبد الكريم حسن، **مصدر مذكور**، ص. 8.

(78) **المصدر نفسه**، ص. 9.

(79) حسام الخطيب، «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب والنقد»، **الفكر العربي**، ع 9، 1982، ص. 114.

(80) **المصدر نفسه**، ص. 118.

(81) **المصدر نفسه**، ص. 123.

ب ـ الفهم :

وعندما يستشعر الناقد المنظر صعوبة صنع النظرية وتحقيق مطلب التأسيس، لا يبقى له إلا أن يفكر في إنجاز هدف يشترطه فعل التنظير: إنه الفهم الذي يكون هنا خطوة من خطوات التأسيس الذي يتوافق ونظرة الناقد المنظر إلى النموذج الممكن، وتستوجب الدخول معه في حوار، بدءاً من مراجعة واقع النقد ممارسة وتصورا، ولو كان هذا «النقد» نقد الناقد المنظر نفسه : «وأعتقد من الضروري أن نشحذ الشعور بالحاجة إلى مراجعة أساليب فهمنا المتداولة (...). ولا شيء أولى بالإهتمام – في نظري ـ من أن يقف الباحث بين وقت وآخر من أجل أن يراجع أسلوب فهمه وتناوله»(82).

وقد يتخذ هذا الحوار شكل اتصال بمنهج قائم ومحاولة تقديمه بديلا بعد أن يفهم على حقيقته مثل منهج النقد الواقعي : «والواقع أن الإنطلاق من مذهب متكامل في الفكر والفن أضمن وأسلم من الضرب في متاهات التلفيقية، فإن الناقد يظل أكثر التزاما بمبادئ النظرية الواقعية»(83).

ومثل تلك المراجعة وهذا العرض، لا يمكنهما معا أن يكونا مؤديين إلى البديل النقدي دون حد أدنى من الإقتراح يتولد نتيجة مواجهة ما يراجع، على الأقل ليصحح الوضع النقدي السائد ويكشف نواقصه؛ إذ التنظير يستحيل أن يكون عرضا وشرحا ومراجعة فقط دون وعي يطرح تصوراً ما للنقد، مقترحاً. وإلا لما كان جديرا بأن يعتبر خطاب تنظير.

ج ـ التوفيق :

وقد يرى بعض النقاد طريقا آخر، ليس سوى مسلك توفيقي يريد دعم النقد العربي عبر مخططين : مخطط تقويمي للنقد العربي بإرجاعه إلى أصوله المنسية؛ ومخطط آخر يهدف إلى تطعيم هذا النقد العربي الحديث بعناصر من النقد الغربي، بإدماجها في جسد النقد العربي أو بمحاولة تطويع «علم» ما باقتناص أسس عامة لمناسبتها للنقد العربي، كأن يكون هذا العلم هو علم الجمال أو علم النفس أو البنيوية :

---

(82) مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**، دار الفكر، بيروت، ط 3، 1981، صص. 3–4.

(83) حنا عبود، **المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث**، وزارة الثقافة دمشق، 1978، ص. 269.

وكل الذي نريد التنبيه إليه هنا، وهو الجديد في محاولتنا، هو أن التطبيق عندنا قد ارتبط بالتاريخ نوعا من الإرتباط، حين استمد نماذجه وأحكامه من النقد العربي القديم بشتى ألوانه، وبذلك يكون في الوقت الذي صورنا فيه الأسس العامة للنقد قد صورنا النقد العربي والأسس التي قام عليها، وهذا هو أول خط عريض في المنهج، أن نصور الأسس الجمالية للنقد بعامة، سواء أكان نقدا للأدب أم للفنون الأخرى التعبيرية منها والتشكيلية، ثم نحاول تبين هذه الأسس في النقد العربي القديم، وكيف تمثلت وإلى أي حد كانت أسسا للأنواع المختلفة من الأحكام النقدية[84].

إن ربط الصلة بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث أو ربط النقد العربي الحديث بماضيه أو ربط الصلة بين نقدين حديثين (معاصرين) أحدهما عربي والآخر غربي، أصل هذا الفهم المفضي إلى اقتراح بديل مثل النقد الموضوعاتي : «الإسهام في بلورة ملامح تجربة عربية والتفاعل مع التيار الموضوعي في النقد الأوربي الأمريكي»[85].

قد يقال بعد هذا إن أول خطوة ضرورية وطبيعية، قبل التفكير في تأسيس نظرية أو منهج، لابد من أن تكون هي مرحلة الفهم، بمعنى تمثل الواقع النقدي كما هو عربيا، وكما هو هناك غربيا، باستيعاب شروط تكونه قديما وحديثا، وإدراك الأصول التي ينهض عليها، جاعلا منها الأدوات المناسبة لحل مشكلات النص الأدبي العربي ولمشكلات النقد العربي بعد ذلك : «لا ريب في أن التعريف بهذه الأصول إنما يفتح المجال واسعا للتقويمات والدراسات النقدية التطبيقية في التراث العربي والشعري...»[86].

بعبارة أخرى، إن هذا الفهم إعادة نظر في النقد، في النقد السابق، بقصد: «البحث عن أدوات أكثر نضجا للفهم»[87].

إن الفهم المتحقق هنا وهناك يترجم فعلا مفهوما للنقد، لكن ليس كل مفهوم للنقد دالاً على قيام تنظير أو محفزاً له. فلكي يكون كذلك، لابد من أن يقوم الفهم

(84) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968، ص. 5.
(85) خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974، ص. 9.
(86) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص. 7.
(87) مصطفى ناصف، **دراسة...**، **مصدر مذكور**، ص. 4.

على أساس منهجي ملائم لا يعيد إنتاج موضوعه كما هو، وإنما يعيد اكتشاف موضوعه بصورة مغايرة لما هو سائد في معرفته، ولا يقف عند المعلوم والظاهر، وإنما يستقصي المسكوت عنه والغائب، بها يصير موضوع تفكير راهن. مثل هذا «الفهم» هو الذي يمكن أن يحقق المفهوم المطلوب، المعبر عن جهد التنظير.

إن هذا المتن الذي يطمح إلى «التأسيس» و«الفهم» و«التوفيق» يُمكننا فعلا من تتبع مستويات التنظير ويستوجب أن نستحضر ما يتم طرحه من مادة «نظرية»، إضافة إلى خطاب التحقيق وخطاب التأريخ وخطاب التعليم. عندما تتمكن هذه الخطابات من تقديم وجهات نظر، يمكن اعتبارها موافقة لأهداف خطاب التنظير، آخذين بعين الإعتبار قدرة التصورات والأفكار والمفاهيم والشروح والمواقف من الإنتظام ضمن إحدى الغايات الآتية :

أ ـ بناء نظرية ولو ادعاء؛

ب ـ حل مشكلات نقدية وأدبية؛

ج ـ تعديل مادة نظرية أو نقدية وتنظيمها لغاية إعادة اكتشافها واقتراحها بصورة جديدة، في صيغة مفهوم أو في صورة منهج أو نظرية لها هذه الصفة.

إذاً يمكن وصف متن التنظير هذا كما يلي :

ـ إنه مجموعة خطابات تريد أن تقدم معرفة بالنقد بأنها معرفة جديدة؛

ـ إن محور هذه المعرفة قد يكون مرتكزا على فهم لإحدى القضايا الآتية :

قضايا المفاهيم(88)؛

* إشكالات عامة في النقد(89)؛

قضايا إجرائية في النقد(90)؛

نظرية ما في النقد(91)؛

* منهج من مناهج النقد(92).

---

(88) عبد المنعم تليمة، **مقدمة في نظرية الأدب**، دار الثقافة، مصر، 1973.

(89) عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، دار الطليعة، 1983.

(90) كمال أبو ديب، **الرؤية المقنعة، مصدر مذكور**.

(91) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي، مصدر مذكور**.

(92) عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، دار الكتاب العربي، تونس، 1977.

وأما مجال اشتغال هذا المتن، فقد يكون «النقد العربي القديم» وقد يكون «النقد العربي الحديث». فالتنظير هنا، في المرحلة الأولى، تنظير لمنهج القراءة : كيف نصنع جهازا لقراءة النقد؟ وفي المرحلة الثانية، وهي الجديرة بالإهتمام، يصير سؤالها : ما النقد الذي نريد؟ وما المعرفة النقدية التي نريد أن نعتمدها لحل المشكلات الأدبية والنقدية؟

الفصل الثاني
مرجعيات نقد النقد والتنظير

عندما نتحدث عن «المرجعية»، فنحن نتحدث عن «كيانات» معرفية مؤطرة تمنح الخطاب انتسابه إلى المعرفة وتخصص موقعه فيها وقدرته على توظيفها. وعندما نتحدث أيضا عن المرجعية التي يستند إليها النقد ونقد النقد والتنظير، فنحن نتحدث عن مرجعية يصعب حصرها بدقة، لأنها من جهة قابلة للتداخل، وقابلة لأن تكسر حدودها، حين تصبح مجرد ثقافة لدى الناقد والدارس اللذين لا يلتزمان بنسقية المعرفة وصرامتها المطلوبة، كأن يلجأ الناقد إلى تناول العمل من عدة جهات، وتفسيره من جوانب نفسية أو تاريخية واجتماعية، أو تحليله لغويا وبلاغيا وصوتيا، إلخ.

فالعمل النقدي (أو الأدبي) ـ بالفعل ـ يفتح الباب واسعا أمام هذا التعدد المرجعي، لكن نقد النقد والتنظير بما أنهما يتضمنان عناصر إبستيمولوجية، فهما يوجهان الدارس إلى ضبط المرجعية ويلزمانه بالتلاؤم المعرفي معها.

لذا، فهذه «المرجعيات» تصبح على الصعيد الإجرائي في بحثنا هذا، المدخل الذي يمكننا من تناول طبيعة المعرفة التي تشتغل في نقد النقد والتنظير، بوصفها «أنساقاً»، أو قريبة من النسق، تحدد طبيعة المناهج والنظريات وتفصل بين الممارسات المعرفية وتعين الحدود التي تقوم بينها، بل وداخل المرجعية الواحدة.

1 ـ المرجع الفلسفي

قد لا يطمح الناقد إلى أن يجعل نقده فلسفة، بل قد يرفض الفلسفة جملة وتفصيلا، لكنه مع ذلك لا يستطيع أن يتجاهلها كليا. فهي حاضرة بالرغم منه، تحاصره حتى وهو يتوهم الإنفلات منها ؛ إذ ليس للفلسفة حدود ترضى بها أو تقف

عندها، فهي في صلب كل تفكير وفي صميم كل بناء معرفي، ومحركة لكل سؤال حول الإنسان والحياة واللغة والجمال والقيمة. بل إن الناقد يجد نفسه مضطرا لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلسفيا مثل مفهوم الموت والمحاكاة، والصدق والخيال والتفسير والتأويل والحقيقة، والحلم والواقع والجمال والفن، ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تنبع من اختيارات فلسفية محددة مثل العبث، والحداثة، والإلتزام، والإيديولوجيا، إلخ.

ثم إن الناقد لا يستطيع أن يبتعد عن الفلسفة، لأن الأدب ـ بكل بساطة ـ غارق فيها[1] وهو أحد مستوياتها في التعبير عن التجربة الإنسانية. والأدب بما هو موضوع للنقد بقدر ما نخترق ظاهريته الملموسة، ينفتح على عدة أزمان : زمن التاريخ، وزمن التخيل، وزمن النفس التي تتلقى الإبداع. فهو في حركة تلزم الناقد بملاحقتها ورصدها وتعليلها أو وصفها لفهمها والسيطرة عليها.

وإذن لا مكان خارج الفلسفة. إما أن نحدد موقفا منها فقط، وإما أن ننغمر فيها دون تساؤل. والناقد كثيرا ما ينغمر فيها ولا يتساءل عن مدى اتصافه بصفة فيلسوف، حتى وهو يريد أن يكون أديبا أو عالما أو لغويا.

وأكثر من هذا، نجد الفلسفة تفتح للنقد فرصة التأمل المنظم في أسئلته ومنهجه وأهدافه. فالفلسفة ليست مضامين ومواقف، ولكنها أداة تأمل ووسيلة عمل على النقد نفسه، خصوصا وهي تضع علم المعرفة أو نظرية المعرفة رهن إشارته.

وثمة حقيقة أساسية واضحة يؤكدها تاريخ العلاقة بين الفلسفة والنقد الأدبي تتمثل في التأثير الفعال الذي مارسته الفلسفة ـ ولا تزال ـ على النقد الأدبي، لأن واحدة من أهم غايات الفلسفة أن يصنع الفيلسوف بناء فلسفيا شاملا لصورة الكون والوجود، بما فيه الإنسان والمجتمع، وما وراء هذا الوجود وطبيعة العلاقة بين هذه العناصر وغاية كل منها.

لكن ذلك لا يعني أن تغلغل الفلسفة في الأدب والنقد كاف ليُلحقهما بالفلسفة. فهناك شرط لابد منه حتى يكون الانتساب إلى الفلسفة مبررا. فالفلسفة

---

(1) سامي سليمان أحمد، «الجمالية العربية، ضمن : النقد العربي...» في مجلة **الفكر العربي**، ع 67، مارس 1972، ص. 134.

بقدر ما تقتحم مساحات التفكير الممكنة، فهي لا تجعل نفسها مرجعا ومدخلا لكل من يفكر أو يبدع، حيث لا تقبل الِانتماء إليها إلا بشرط هو الِإعتراف بها وتبني نسق من أنساقها ومذهب من مذاهبها، بوعي نقدي يحفظ لها تميزها عن غيرها.

إن علاقة الفلسفة بالنقد أمر مقرر. ولعل أول تنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة، وأول مرجع تحكم في النقد كان هو المرجع الفلسفي الأفلاطوني ثم الأرسطي، وأول نظرية للأدب كانت نظرية بمفاهيم فلسفية ـ لغوية.

ومن ثم نجد رصيدا كبيرا بهذا الصدد، لكن مع ذلك لا نزعم أن هذا الرصيد استطاع أن يفكر في النقد نفسه دائما. إنه فكر في الأدب واقترح ممارسات للنقد، لكنه لم يصنع «نظرية للنقد» ولم يقل كيف يكون «النقد فلسفيا» وفعلا معرفيا مخصوصا.

بمعنى آخر، لم يحصل وعي بالعلاقة القائمة بين النقد والفلسفة بصفتها علاقة مرجعية وعلاقة إنتاجية هدفها اعتماد الفلسفة لإنتاج حقائق فلسفية بالنقد، بها يكون النقد اختيارا قوته من قوة مرجعيته؛ بحيث يزعم المنظر له أن مجال النقد هو الفلسفة أو يدعي أن النقد بلا فلسفة نقد لا أهمية له.

يفضي بنا القول السابق إلى أن الوعي بفلسفة النقد والنقد الفلسفي للأدب هو وعي حديث، بالرغم من وجود تفلسف بعض الأدباء والنقاد القدامى. ولم يتضح هذا الوعي إلا بعد أن تجسد وعياً إبستيمولوجيّاً لم يتيسر إلا بعد ظهور الفروع الفلسفية، خصوصا فلسفة اللغة وفلسفة الفن وفلسفة العلم؛ وظهور مذاهب فلسفية أيضاً مثل الواقعية والمادية الجدلية والفلسفة الوجودية. وصارت هذه الفروع والمذاهب تزود الناقد بجهاز مفهومي يعطي قوله انتسابا إلى حقل الفلسفة ويميزه ويخصصه.

ونتيجةً لحصول هذا الوعي وتخصصه، صار من الممكن اعتماد «الفلسفة» مرجعية لمحاورة الأدب ومحاورة النقد نفسه في ضوء علاقتهما بالفلسفة، ترتبت عليها أشكال من البحث تراوحت بين أن تكون :

ـ تاريخا للأفكار الفلسفية وللمذاهب الفلسفية في الأدب والنقد[2]؛

(2) عز الدين إسماعيل، **فلسفة الإنسان في المسرح المعاصر**، الأنجلو مصرية، 1967.

ـ وتعريفا وتقريبا لهذه المذاهب والأفكار[3]؛
ـ ومحاولات تنظير وتبنٍّ[4] لهذه الفلسفة أو تلك.

وواكبت ذلك أيضا حركة ترجمة لأعمال فلسفية لها صلة بالنقد والأدب لكبار الفلاسفة والنقاد الغربيين[5]، ومنها تلك الأعمال التي منحت النقد صفة مذهبية وعلمية.

2 ـ المرجع الجمالي

إن كان مفهوم «الجمال» مفهوماً شائعاً في مجال الثقافة وذا مدلول واسع، فهو في حقل الفلسفة ـ كما هو مفروض ـ ذو دلالات خاصة، مثله مثل مفهوم «الفن». فهو هنا بدرجة مسألة إشكالية رافقت الفكر الفلسفي منذ نشوئه، ولم يكن لأي فيلسوف، يبحث في قضايا الوجود والمعرفة، إلا أن يقف عندها طويلا ؛ فالجمال مبحث فلسفي مرتبط «بمثال»، وعنصر من بين ثلاثة عناصر تمحورت حولها الجهود الفلسفية منذ أفلاطون، وهي : الحق والخير والجمال.

لكن مفهوم «الجمال»، مع ذلك، انتظر طويلا حتى تتحرر المباحث الفلسفية الأخرى، وتستقل فروعاً فلسفيةً، وتتمكن من أن تجد إطارا خاصا بها مستقلًا حقا.

وعندما نفكر في علاقة الأدب والنقد بفكرة الفن والجمال، لا يمكننا أن نغض الطرف عن السيرورة التاريخية ـ في إطار الفلسفة ـ لهذا المفهوم. لكن هذه السيرورة كانت ضمن نسق عام ومتضارب، وما يزال بعد أن ظهر علم جديد مركزه علم الجمال أو فلسفة الفن، وآصطلح عليه بالإِستيطيقا[6]. إن هذه السيرورة لا تهمنا في

---

(3) صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، 1980.

(4) رجاء عيد، **فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة، 1975.

(5) مثل كتاب جان بول سارتر، **ما الأدب؟**، ترجمة محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، 1954 ؛ وكتاب شوبنهور، **فن الأدب** (مختارات) ترجمة شفيق مقار، الدار القومية، مصر، 1966.

(6) خصوصا بعد أن سمى الفيلسوف الألماني باومجارتن هذا النوع من التفكير الفلسفي في الجمال بمصطلح استيطيقا، واعتبر المؤسس الحديث لعلم الجمال (1735) (انظر : روز غريب، **النقد الجمالي في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص. 5 ؛ وانظر كذلك : محمد أبو ريان، **فلسفة الجمال**، الدار القومية، مصر، 1964، ص. 23).

ذاتها، ولكن ما يهم هو أن ظهور علم الجمال أو ظهور ما يسمى بالإستيطيقا، تمكن من أن يمنح النقد الأدبي مدخلا جديدا ومفصلا لموضوعه، ومده بعدد من المصطلحات والمفاهيم، فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني. والأهم من هذا أن التفكير في النقد نفسه انفتح بقوة على مجال الفلسفة، وصار قادرا على أن يرى موضوعه موضوعَ علم ومعرفة يشبه بقية الموضوعات التي تنكب الفلسفة عليها.

لكن علينا أن نعي أيضاأن الصلة القائمة بين النقد و«الجمال» و«الفن»، ما تزال علاقة متراوحة بين ثلاثة مستويات :

1 ـ علاقة ضمن سيرورة ثقافية عامة؛

2 ـ علاقة ضمن سيرورة فلسفية عامة؛

3 ـ علاقة ضمن نسقية خاصة بعلم الجمال أو فلسفة الفن.

وهذه المستويات هي التي تبرر شيوع فكرة الجمال والفن في النقد عندما يتحدث عن الأدب، وتبرر استعمال المفاهيم الجمالية تارة بتحديد نسقي وتارة بطريقة معممة. ولذلك أصبح من واجب نقد النقد والتنظير له، منذ البدء، أن يضعا حدودا بين تلك العلاقات وأن يضعا لنفسيهما حدودا، هي حدود إبستيمولوجية ذات مظهر منهجي.

أي إن نقد النقد من الممكن أن يكون ذا صفة تاريخية، ليلاحق فكرة الجمال والفن في سيرورتها الماضية، ومن الممكن أن يكون محققا في توظيفاتها الراهنة في ممارسات النقد، كما أنه من الممكن أن يختار فلسفة ما للجمال وللأدب للتحقيق فيها بما هي نصوص. وهنا وهناك، لا يمكنه أن يكون بذاته فلسفة جمالية من الدرجة الأولى، وإنما إبستيمولوجيا جمالية (وفنية) تنظر في علاقة النقد بالموضوع الجمالي ووظيفته الجمالية، تحتكم إلى مرجعية تؤكدها أو تنفيها.

أما خطاب التنظير، فقد يطمح إلى أن يكون نظرية جمالية للنقد أو للأدب، وأن يدعي الإنتساب إلى فلسفة جمالية معينة، علما بأنه لا يحق له ادعاء التنظير إلا بهذا الشرط : الإنتساب إلى فلسفة جمالية محددة، بصفتها نشاطاً أو تأملاً :

الجميل يتعلق بـ		يتمثل في وجوده		
		اكتشاف	←	[فعل] الفن
نشاط من أجل	←	إرادة	←	[انتاج] الفنون
		رغبة	←	[تشخيص] المثال
		الحكم	←	الذوق
موضوع تأمل في	←	نظام	←	نظريات
		موضوع معرفة	←	علم الجمال

ما ينبغي استدراكه أن هذا العمل المطلوب عمل شاق ولم يتمكن نقد النقد من إنجازه بشكل تام وواضح، سواء في النقد الغربي أو النقد العربي، بل إن علم الجمال نفسه بسبب تناقضاته وتعارضاته ضمن المرجعيات الفلسفية الكبرى (المادية والمثالية) وتفرعاتها، وضمن اختياراته الخاصة، ما زال عاجزا عن الحسم في كثير من القضايا، ومنها : علاقة «الجمال» بـ«ـالفن» بصفتهما موضوعين و«علم الجمال» و«فلسفة الفن» بصفتهما معرفتين أو معرفة واحدة. إضافة إلى هذا، فإن الحضور العملي للمعرفة الجمالية والفنية في النقد الأدبي ما تزال بدورها تصْنع اختيارات، بعضها ضارب بقوة في ميدان العلم وبعضها موارب ومراوغ في حقل الِانطباعية والتعبيرية.

أما بصدد النقد العربي ونقد النقد والتنظير، فالأمر واضح، حيث تظهر الإشكالات المذكورة أكثر التباسا وغموضا. مما يشجع بعض الدارسين على القول بغياب الفلسفة الجمالية العربية[7] في الوقت الذي نجد اجتهادات يمكن ترتيبها كما يلي:

- صنف من الدراسات (كتب - مقالات) انصرفت لإنجاز أعمال أكاديمية حول موضوع الجمال وموضوع الفن : تعريفا وتاريخا[8]؛
- صنف من الدراسات التي نقلت نفسها إلى ميدان التراث العربي وأدبه وفلسفته متبعة تطور فكرة الفن والجمال[9] لقراءة الأدب والنقد العربيين؛

---

(7) صلاح قنصوه في ندوة «الجمالية العربية»، **الفكر العربي**، ع 67، 1962، ص. 148.

(8) زكريا إبراهيم، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر، 1966.

(9) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، 1968.

ـ صنف يريد التنظير لفلسفة الجمال والفن، باستعارة المرجعية الغربية ومحاولة نشرها وتأصيلها في حقل النقد والأدب العربيين المعاصرين[10].

وما يمكن أن يستخلص من هذه الأصناف أن بعضها ينتمي إلى متن نقد النقد والتنظير، والبعض الآخر ينتمي إلى خطاب التاريخ والتعليم أيضا، وأن لها استراتيجية مختلفة غير واضحة دائما، قد تختلط في عمل واحد يظهر لنا رغبة متعددة لدى الدارس، هي جماع استراتيجيات مثل التعريف والمقارنة والتحقيق والتنظير[11].

إنه متن بالرغم من اختلافه قد قدم وجهات نظر حول فكرة الجمال اعتمادا على المراجع الفلسفية، وحول «علم الجمال» و«فلسفة الفن» كذلك، بالعودة إلى مصادرهما الكبرى، وأعطى آراء ووجهات نظر حول النقد الأدبي في صلته بكل ذلك، وأبرز خصوصيات نابعة من هذه الصلة، بتحديد الأسس الجمالية والأصول الفنية وتوضيحها ما وسعه الجهد، لكي يضع أمام النقد وسائل وأدوات عمل تعين الموضوع بإبراز الموضوع في وحدته وخاصياته : الإيقاع والنظام، والتوازن، والتلازم والتكرار، ومختلف القضايا، كما تحدد المنهج نفسه عبر بحث مسألة الذوق والحكم والتفسير وأسس هذا التفسير[12].

واعتبارا لكل هذا، لا يمكننا أن ننكر أن جانبا من المعرفة، التي يعيد إنتاجها نقد النقد والتنظير، يرجع إلى فلسفة الجمال حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للنقد، خصوصا عندما يقرن النقد بالفن ويجعله منتسبا إليه حينا أو مجاورا له حينا وبعيدا عنه حينا آخر.

3 ـ المرجع النفسي

لما كان الأدب تعبيرا عن ذات تعيش تجربة ما، ولما كان الأدب خطابا يريد إيصال هذا التعبير الحامل لدلالات تترجم تلك التجربة، فإن تلقي هذه التجربة

---

(10) زكريا إبراهيم، **فلسفة الفن**، مكتبة مصر، د ت؛ أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، المكتبة الثقافية، ع 74، 1962؛ وأيضا **مقدمة في علم الجمال**، دار الثقافة، القاهرة، 1976.

(11) يتمثل ذلك بصفة واضحة لدى عز الدين إسماعيل، **المصدر المذكور**، الصفحات : 412–419 على وجه الخصوص.

(12) عز الدين إسماعيل، **مصدر مذكور**، صص. 128–249.

يستدعي حصول أثر ما أو تفسيرا لهذا الأثر. وهذا ما يدخلنا إلى مجال المشاعر والإدراك والعواطف.

ودون الخوض في طبيعة التجربة الأدبية ومدى علاقتها بالصدق أو الكذب أو بحقيقة ما تحيل إليه وما تعدله، فإن صلة الأدب بمنشئ هذا الأدب، ومتلق، هو القارئ، تفتح بابا للتفسير، ينقل الدوال اللغوية إلى حقول المعنى حيث يحتمل وجود عناصر شتى، ومنها العناصر النفسية التي ترسخت بفعل الإقتران بين حالات عامة وتعابير نمطية أو مخصوصة يفهم منها ما يفهم، بحسب ما يتوفر لدى القارئ والمنشئ من ظروف نفسية وثقافية.

فالأدب، نتيجة ذلك، ليس لغة فقط، ولكنه دلالات تحمل معاني، ومنها المعاني النفسية، سواء من منظور النقاد الذين اتبعوا مدرسة فرويد أو الذين خالفوه. فهذا أمر لا يمكن للنقد أن يتجاهله، بل إنه يكرس فيه مطلبا جوهريا انشغل به منذ أن كان النقد نقدا يرى علاقة الأدب بالمجال النفسي علاقة طبيعية، قبل وجود «علم للنفس»، إذ الحقائق النفسية وجدت قبل علم النفس، كما أن الصوغ المعرفي لها قد ظهر منذ بدايات الفلسفة قبل أن ينشأ علم النفس ـ في لحظة انقطاع عن الفلسفة ـ ويدخل إلى مرحلة العلم.

ينجم عن قولنا السابق أن النقد وجد مرجعية توسل بها في تعامله مع النص الأدبي قبل أن تتخذ هذه المرجعية صيغة علم قائم الذات، كما أن نقد النقد والتنظير وجدا نفسيهما منذ إرهاصاتهما الأولى أمام حقائق نفسية حين صححا الأقوال النقدية والتفسيرات الأدبية في ضوء تلك الحقائق. وقد ظهرت أمثلة على ذلك في النقد العربي القديم، وخصوصا لدى أمثال قدامة بن جعفر (ت326هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت392هـ) وحازم القرطاجني (ت684هـ).

إن هذه المرجعية، بالرغم من وجود إرهاصات منها في التراث النقدي السابق، وبالرغم من وجود تفكير فلسفي قديم يتعلق بها، لم تصر فعلا مدخلا لدراسة الأدب والنقد إلا بفعل التثاقف الذي شرع لوجود «علم النفس» في حقل الثقافة العربية، وقدم نماذج من التطبيق. وهذا ما يعترف به النقد العربي نفسه على لسان أحد النقاد وهو يتحدث عن هذه المرجعية : «أما وجهة النظر العلمية الحديثة في دراسة الأدب،

فقد حملت إلى مصر من الغرب وتأثر بها الباحثون المعاصرون تأثرا يختلف كثرة وقلة حسب شخصيات هؤلاء الباحثين»[13].

وإذن لكي نقر بحضور هذه المرجعية، المصاحبة بوعي إبستيمولوجي في النقد العربي، يجب أن نبدأ من لحظة ظهور علم النفس وخاصة التحليل النفسي، وظهور تطبيقات مدركة لكيان هذا العلم. وهو أمر لم يتم سوى بعد الربع الأول من القرن العشرين، بعد أن تمكن النقد النفسي، في هذه المرحلة، من النظر إلى صلة الأديب بأدبه بمفاهيم نفسية مَرَضية بالأساس مثل : «النرجسية» و«الجنس»، إلخ. وهو أمر مألوف في علم النفس الفرويدي الذي فسر الأعمال الفنية بالعودة إلى العقد النفسية، باعتبار الحلم، كالفن، تعبيراً عن حالات كبت، يحتل فيها الليبيدو مركزا مهيمنا ويسيطر فيها على منطقة اللاشعور الفردي؛ فالنقد في هذه الحالة تفسير يظهر حضور المؤلف في أدبه بصورة ما، هي بالأساس صورة نفسية.

وقد استهل النقاد العرب الخوض في حياة الأدباء وإسقاط حيواتهم على النصوص ووجدوا في ذلك إغراء منذ ذلك الوقت إلى يومنا هذا. إنها معرفة جديدة حقا قد أغرت طه حسين، فتوسلها في كتابيه عن **أبي العلاء المعري** كما استهوت العقاد فاستغلها في تأليفه عن **ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة**، دون أن ننسى المازني الذي استعان بهذه الملاحظات النفسية في مقالاته المتفرقة[14].

وإذا ما تحدثنا عن الوعي الحقيقي بمنهجية التحليل النفسي، فإن حديثنا ينبغي ألا يغفل عن حقيقة، وهي أن هذا الوعي لم يستو إلا في حدود الأربعينيات من هذا القرن. وهنا تجدر الإشارة إلى أعمال تعد علامة متميزة في هذه المرحلة، ومنها كتاب «**من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**» (1947) لأحمد خلف الله أحمد، وكتاب «**ثقافة الناقد الأدبي**» (1949) لمحمد النويهي وجملة دراسات هذا الأخير[15].

---

(13) عز الدين إسماعيل، **الفلسفة الجمالية، مصدر مذكور**، ص. 37.

(14) خريستو نجم، **في النقد الأدبي والتحليل النفسي**، دار الجيل، بيروت، 1991، ص. 43.

(15) يمكن أن يضاف إلى هذا كتاب عباس محمود العقاد عن ابن الرومي، وبحث أمين الخولي، **البلاغة وعلم النفس**، 1939.

فالكتاب الأول يعد «أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس وعلى أسس موضوعية»[16]. والكتاب الثاني زجَّ بالنقد النفسي في مشاكل علم النفس والأعصاب والأعراق، ولم يقبل الخلط والإلتباس في توظيف المعرفة العلمية عامة والمعرفة النفسية خاصة.

لقد أسس الكتابان معا ـ وفي وقت متقارب ـ اتجاها جديدا في نقد النقد، وذلك من خلال تمحيص المعرفة النفسية ودعمها بالعودة إلى حقائق «العلم»، سواء ما كان منها داخلا تحت اسم علم النفس أو ما كان داخلاً تحت علم الأعصاب والأمراض النفسية والشخصية الفنية؛ وتضمنا في الوقت ذاته عناصر تنظير للعلاقة بين الأدب والمجال النفسي ولعلاقة الناقد بهذا المجال.

وهو تأسيس اتجه بعد ذلك في خطين متباعدين : خط ارتضى أن يذهب بعيدا في التزام حدود العلم بجعل الأدب والأدباء وقراءات الأدب قضايا للبحث التجريبي والميداني اعتمادا على ما طرحته مدرسة علم النفس التكاملي[17]، وخط ثان بقي عند حدود النقد الأدبي، يتقلب بتقلب مدارك النقاد ومدى تحصيلهم المعرفي.

لكن بالرغم من ظهور أعمال لبعض النقاد ضمن هذا التقلب، فإن الشيء الذي نسجله هنا، وهو أن هذا المرجع لم يتمكن من فرض نفسه مدخلاً مهيمناً ذا شأن في «قراءة» النقد؛ إذ بقيت حصيلة أعماله في حكم النادر، خصوصا بعد أن وجد النقد بدائل استمد منها جملة أصول استثمرها أدواتٍ لإقامة مناهج مثل النقد الموضوعاتي والنقد الأسطوري : إذ نجد النقد الموضوعاتي ـ مثلا ـ بحثا في «لا وعي» النص واستقراء لوحدته الدلالية المرتبطة بعنصر دلالي أو بموقف نفسي أو بطفولة منسية، كما نجد النقد الأسطوري يفسر الأدب في ضوء حقائق علم النفس الجماعي، باستقراء الرموز ذات الدلالة الثقافية اللاوعية والموروثة. وقد نجم عن ذلك اتصال بين النقد الموضوعاتي والأسطوري وبين ما يسمى بالبنيوية، وخصوصا لدى رواد هذين النوعين من التفسير الأدبي في الغرب، مما رأينا انعكاسا له في متن نقد

---

(16) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف، 1963، ص. 15.

(17) خصوصا كتاب يوسف مراد، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، والذي أعقبته كتب أخرى في الإتجاه نفسه، منها : مصري عبد الحميد حنوره، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية**، الهيئة المصرية، 1979؛ **وسيكولوجية التذوق الفني**، دار المعارف، 1985.

النقد العربي، حيث صنف النقد الموضوعاتي ضمن النقد البنيوي[18]، وهو أمر طبيعي ومفهوم ما دامت «اللغة» عنصرا أساسيا في كلا النقدين، وإطاراً لإنشاء بنى متعددة شكلا ومحتوى.

ومع ذلك، فإن حصيلة ما ظهر من دراسات بصدد النقد الموضوعاتي العربي تبقى قليلة وغير مؤثرة، وتكاد تكون منعدمة في مجال نقد النقد، سوى ما كان منها مقدمات وتمهيدات لها صلة بالتنظير أو لها صلة بالخطاب التعليمي[19] عامة.

وما قلناه بصدد النقد الموضوعاتي يمكن تعميمه على النقد الأسطوري، أو ما يسمى بالتفسير الأسطوري للأدب، والذي انطلق في أصله من تداخل نظرية النماذج العليا ونظريات الرمز والأنتربولوجيا، كما في نقد الكاتب الكندي نرتروب فراي ؛ لكننا لا نجد دراسات ذات تأثير يذكر، سوى محاولات ما تزال عند عتبة التعرف[20] أو في مرحلة التعريف[21].

ونستطيع أن نجزم بأن هذين النوعين من النقد لم يتم الاقتراب إليهما في ممارسة نقد النقد بعد إلا من خلال التقديم النظري لهما، وأن مجال الاهتمام الأساسي هو فهم الأدب من خلاله لا فهم النقد، أي أنهما لم يبلغا بعد خطاب التحقيق ولا مستوى خطاب التنظير.

---

(18) فؤاد أبو منصور، **النقد البنيوي الحديث**، دار الجيل، بيروت، 1985.

(19) عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي : نظرية وتطبيق**، المؤسسة الجامعية، 1990 ؛ سعيد علوش، **النقد الموضوعاتي**، منشورات بابل، الرباط، 1989.

(20) 1 ـ سمير سرحان، «التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، **فصول**، ع 3، م 1، 1981.
2 ـ فريال غزول، «المنهج الأسطوري مقارنا»، **المصدر نفسه**.
3 ـ أحمد كمال زكي، «التفسير الأسطوري للشعر القديم»، في **المصدر نفسه**.
4 ـ إبراهيم عبد الرحمن، «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي»، **المصدر نفسه**.
5 ـ عبد الفتاح محمد أحمد، **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، دار المناهل، 1987.

(21) «إذ لا يزال في التفسير الأسطوري للأدب، وللشعر خاصة، جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد، وما قدمه الرواد فيه شعراء ونقاداً وأنتربولوجيين يوحي بأن للأسطورة اليوم دورا قد يقلب أنواع التقويم الأدبي رأسا على عقب..» (انظر : أحمد كمال زكي، **فصول**، ع 3، 1981، ص. 125).

4 ـ المرجع السوسيولوجي

في البدء، يتوجب القول بأن علاقة الأدب بمختلف الظواهر الحياتية أمر بديهي حظي باهتمام النقد والأدباء ومستهلكي النقد والأدب جميعا. كما أنه من المسلم به أن النقد الأدبي لم ينقطع أبدا، في تفسيره للأدب، عن ربط هذا الأدب بما يعلل وجوده ويعطيه معناه، بدفع العلاقة في اتجاه المجتمع والأشياء والوقائع، أي ما يمكن اختصاره بكلمة «الواقع».

إننا لن نفصل القول في شرح مصطلح «الواقع» وما اشتُق منه من مصطلحات، ولكننا سنكتفي بالقول بأن الإختلاف في تحديد دلالات المصطلح هنا مرده إلى كيفيات النظر إلى الواقع نفسه، وهي كيفيات تتضمن ـ معرفيا ـ صورا لا حصر لها من الواقع. ولجوهر هذه الصور علاقة ما بالواقع، أو بجانب منه ؛ بحيث يظهر الواقع مجسدا في مجتمع، أو في وقائع تاريخية أو في شكل عناصر مادية أو مواقف من الإنسان، أو من خلال فكر ناقد يهتم بسلوك الإنسان في المجتمع والتاريخ من خلال اعتقاده بعلم مثل المادية التاريخية واستعماله دالا على الواقعية.

وحين نريد إعطاء صفة معرفية وعلمية لهذه الصلة بين النقد والواقع، لا نجد أفضل من مصطلح «السوسيولوجية»، أي بصفتها علما لأحوال الإنسان في المجتمع، وأحوال المجتمع في حياته البشرية الطبيعية والعادية. فداخل هذه الصفة تتوحد عدة توجهات «واقعية»، فيصبح ما يسمى النقد الواقعي أو النقد الإيديولوجي أو النقد الإجتماعي تنويعات تصب في مجرى السوسيولوجيا.

فالناقد السوسيولوجي، بهذا المعنى، هو ناقد واقعي وإيديولوجي واجتماعي بالضرورة؛ كما أن الناقد الواقعي يستحيل أن يفكر خارج دائرة ما هو سوسيولوجي. فهو قد يغير أفكاره واعتقاداته ومنهجيته ونظريته، لكنه يبقى ضمن مجال السوسيولوجيا.

فمصطلح «السوسيولوجية» حين نصف به النقد الأدبي، في هذا السياق، إنما هو وصف من قبيل تحصيل حاصل لما علق بهذا النقد من مصطلحات الواقعية النقدية والواقعية الإشتراكية وما شابه هذه المصطلحات، بالرغم من الفروق الجوهرية التي تحملها.

لكن أمام تعدد هذه المصطلحات، يصبح من اللازم التركيز على خلفيتها ومجالها المشترك. وهنا تظهر جدارة الصفة السوسيولوجية، لأنها شاملة لكل علاقة بين الأدب وشروط إنتاجه المادية والبشرية، وهي علاقة تتم داخل المجتمع مهما تعددت زوايا النظر إليها. فالسوسيولوجية هنا إذن هي المرجعية الأم التي تشتغل ضمنها تلك المصطلحات. ومختلف الإجتهادات السوسيولوجية في النقد تصبح تنويعات لعلاقة أساسية، علاقة وظيفية تحدد قيمة الأدب والنقد، ومدى قدرة تلك الوظيفة نفسها على خدمة الأدب للإنسان في مجتمعه وخدمة الإنسان لأدبه بالوفاء لمجتمعه ولقضايا الإنسان ضمن اختيارات نظر تعتمد أحد المبادئ التالية :

1 ـ ربط الأدب بالواقع : وهو ربط قد ينظر إليه من مواقع مختلفة، بتقدير مساحة الواقع ونوعيته، واقع طبقي أو واقع جماعي تاريخي، أو واقع حالات سياسية؛

2 ـ جعل علاقة الأدب بالواقع علاقة تفسير في ضوء فلسفة محددة تخدم المجتمع وتعطي العلاقة المذكورة معناها ووظيفتها؛

3 ـ تفسير العلاقة القائمة بين الأدب والواقع، يفرض على النقد تمثل هذه العلاقة علاقة انعكاس وتأثير أو علاقة تماثل وتفسير أو علاقة إنتاج وفعل داخل المجتمع، بحيث تتحدد زاوية نظر من بين تلك التي ذكرناها أعلاه : الأدب في المجتمع/ المجتمع في الأدب؛

4 ـ الإلحاح على مضمون الأدب، ومن ثم وظيفته وعلى النقد أن يحرص على مجادلة الأدب سلبا أو إيجابا في ضوء هذه الوظيفة التي تبقى، بصفة عامة، وظيفة انتقادية وتوجيهية؛ إذ مضمون الأدب في النقد السوسيولوجي يعني أن الأدب تعبير عن «وعي» اجتماعي، وبالتالي فهو موقف إيديولوجي مرتبط بالواقع الإجتماعي والطبقي والسياسي؛

5 ـ ما يضبط المبادئ السابقة يفرضه وجود قواعد وقوانين شاملة للحياة ولكل أشكال الممارسات وأنواع التفكير : وهذه القواعد والقوانين هي من صنع «العلم» كما تعبر عنه الفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية؛

6 ـ إن النقد السوسيولوجي، بالرغم من إيديولوجيته الصارخة الراجعة إلى نوعية زاوية النظر (نوعية القوانين، وطبيعة المضمون، والوظيفة)؛ يبقى حريصا على صفة العلم والعلمية.

ومن ثم، فإن الحاصل الذي يحدد المرجع السوسيولوجي يمكن تصنيفه في مجال النقد إلى «مناهج»، بغضّ النظر عن المنهج السوسيولوجي التجريبي مثل :

1 ـ المنهج الواقعي الساذج الجدلي (لينين؛ جدانوف، بليخانوف)؛

2 ـ المنهج الواقعي ـ الإيديولوجي (ألتوسير؛ ماشري؛ إيجلتون)؛

3 ـ المنهج الواقعي ـ الفلسفي (لوكاتش؛ غولدمان).

إن وضع النقد السوسيولوجي عامة في سياقاته الأصلية الغربية يبدو لنا أقل تعقيدا، حين نتمعن في خلفياته العلمية والتاريخية التي تبرر الِاختلاف فيه من جهة وتعطيه نسقيات؛ بينما يبدو هذا النقد السوسيولوجي في سياقه العربي الحديث (المعاصر) مضطربا، نظرا لعدم وضوح الخلفيات التي تحركه ولعدم وظيفيته الِاجتماعية: إذ تبدو العلاقة أساسا علاقة مفتعلة، جوهرها إلحاح خطاب ثقافي عربي يُريد أن يَتلاءم مع خطاب ثقافي غربي وصولا إلى التأثير والفاعلية في مجتمع عربي.

هكذا يظهر أن الحاجة التي يعبر عنها هذا النقد السوسيولوجي، إلى وقت قريب، هي حاجات أفراد يسقطونها على المجتمع ويتوهمون أنهم يعبرون عن حاجات المجتمع ويملكون الأداة لتلبيتها. كما يعتقدون أنها حاجات موجودة في الأدب، لكنهم لم يكونوا مستجيبين لصوت الأدب؛ بل كانوا يريدون من الأدب أن يصل إلى التعبير عنها. وهنا كانت المفارقة، عكس ما كانت في السياق الأصلي الغربي الذي خلقه بالأساس صراع الفكر والأدب في مجتمع يعبر عن ذاته في هذا الصراع، بمختلف مكوناته؛ وكان على النقد أن يتمثل هذا الصراع في صورة حوار بين الفكر والأدب انطلاقا من وجود مرتكزات فيهما لها صلة بالمجتمع.

ويعني ذلك أن واقع النقد السوسيولوجي العربي قبل أن يكون دالا على الأدب والمجتمع والمعرفة هو دال على نشاط ثقافي لنخبة ذات صلة بفعل التثاقف، قد حصل لديها الوعي بأهمية النقد السوسيولوجي، بشتى تجلياته نتيجة اطلاعها على هذا النقد لا نتيجة ممارسة النقد ومعالجة النصوص العربية، وإلا فإن المجتمع موجود قبل هذا الِاطلاع الذي يسعى في التعبير عنه، وموجود قبل هذا النقد أيضا.

لقد كانت إرهاصات النقد السوسيولوجي باهتة في البدء ومعبرة عن بدايات الِاطلاع على ما سمي بالنقد الواقعي. لكن العوائق الِاجتماعية حالت دون انتقال هذا

النقد السوسيولوجي إلى الحقل العربي، إلا حين وُجد من يتبنى الفكر الِاشتراكي في مجتمع بعيد عن الِاشتراكية وشروط قيامها.

حدث هذا في الثلاثينيات، مع بداية تشكل الجمعيات الشبيهة بالحزب. وهذه البداية التي رفعت شعارات عامة لم تتمكن من ترسيخ نقد سوسيولوجي، ولم تتجاوز بضعة أفراد[22]؛ فكان على هذا النقد أن ينتظر عقد الخمسينيات والستينيات حتى يعلن عن نفسه في صورة منهج ونظرية حين تشكلت تنظيمات اشتراكية شيوعية في لبنان ومصر اهتمت بنشر أدبياتها وخرجت من الظل إلى مجال التأثير المادي، سياسيا، لاحقة حركة التحرر السياسي التي اعتمدت خصوصاً على جمعيات وتنظيمات لها طموح سياسي بالأساس.

ومن ثم، يمكننا أن نزعم أن العصر الذهبي للـ«ـواقعية» في مجالها النقدي العربي، هو هذا العصر الذي استمر من أوائل الستينيَّات إلى نهاية السبعينيَّات، فكانت اتجاها مهيمنا له صفات أهمها :

ـ تعدد الممارسات النقدية وكثرة من يتبناها مشرقا ومغربا؛
ـ انتشار هذه الممارسات على أوسع رقعة في العالم العربي؛
ـ هيمنة هذا النقد على غيره من الِاتجاهات؛
ـ اقتحامه للأوساط الأكاديمية والجامعية؛
ـ الميل إلى ترجمة النصوص النقدية الواقعية.

إن مرحلة الستينيات والسبعينيات جعلت الِاختيارات النقدية الأخرى في وضعية صعبة وموضوعة للِانتقاص والِاضطهاد مثل النقد الذي أراد أن يكون نقدا فنيا أو شكليا. وكان معها الأدب نفسه مطالبا بأن يستمع إلى النقد لا إلى نفسه، فرفع بدوره شعارات الِالتزام والواقعية والثورية والِاشتراكية.

وكان من أثر ذلك أن ظهرت أسماء ذات رنين وذات سلطة رمزية في حقل الأدب والنقد، سواء لدى فئة كانت قائمة بدور الجيل الرائد من أمثال مفيد الشوباشي وإسماعيل أدهم وأنور المعداوي وحسين مروة وورئيف خوري وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وطه الحاجري وعبد المحسن طه بدر أو لدى فئة مثلت الجيل

(22) أبرزهم سلامة موسى (1888–1965)، وعمر فاخوري.

الثاني، وهي كثيرة أبرز أسمائها فيصل دراج ويمني العيد ونبيل سليمان وحنا عبود ومحمد دكروب ووعبد المنعم تليمة والسيديس ومحمد برادة وخليل أحمد خليل وغيرهم.

نستخلص من كل ما سبق، خصوصا في مرحلة الستينيات والسبعينيَّات، جملة عناصر تحدد المرجعية السوسيولوجية التي تقف وراء النقد العربي وتعمل أيضا في متن نقد النقد والتنظير، وهي :

1 ـ أن طغيان المثاقفة لم يمنع هذا التوجه السوسيولوجي من الِاتصال المباشر بالنصوص وبالواقع بالرغم مما يبدو من تعسفات وتجاوزات؛

2 ـ وأن هذا التوجه السوسيولوجي عاش مفارقة صعبة حين اعتمد فلسفة هي من إفراز حقائق واقع اجتماعي مختلف، تنظمه أسس وعوامل مادية وتاريخية وسياسية غير التي عرفها العالم العربي؛

3 ـ بالرغم من أن الفلسفة المادية أرادت أن تكون فلسفة إنسانية، فإنها نسيت أن الفكر ـ كما تدعي ـ ترجمة لوعي اجتماعي محدد، هو بنية فوقية لواقع تحتي، بما فيه فكر الفلسفة الماركسية، الواقعية نفسها. فمن الصعب أن تترجم وعيا عربيا له أسس تحتية مغايرة، سياسية وظيفية وثقافية وأخلاقية ودينية؛

4 ـ إن الفلسفة التي اشتغل عليها النقد السوسيولوجي العربي ـ كما سيتضح ـ ظلت مجرد مبادئ عامة، ولم تستطع أن تفرز لها في التنظير خصوصية ما؛

5 ـ إن العوامل السابقة بقدر ما كانت نتيجة فعل التثاقف، فهي أيضا تفسر وجود هذا التثاقف في الخطاب النقدي نفسه من حيث ما يعمل فيه من اقتباسات واستشهادات وإحالات وأمثلة؛

6 ـ لقد خدم هذا النقد الواقع الإيديولوجي أكثر مما خدم موضوعه الأدبي ورسخ فعل التثاقف أكثر مما رسخته مرجعيات أخرى؛

7 ـ لقد تمكن ـ فعلا ـ من نشر تعريفات للأدب والنقد، وساهم بصورة واضحة في محاولات تنظير للنقد تبدو أكثر قوة من الناحية الثقافية، وإن كانت تزعم الوقوف في صف العلم؛

8 ـ أمام هيمنة هذا الِاتجاه السوسيولوجي الذي تلونت تسمياته، أصبح نقد النقد بدوره واقعيا، بحيث صار بعض النقاد يدرسون الموضوعات النقدية

بتكييفها حسب متطلبات الوعي التاريخي والتاريخاني، وصاروا يفسرون حياة النقد بقوانين المعرفة المادية التاريخية[23]، وقاموا بإنجازات بهذا الصدد تؤرخ للنقد حينا[24] وتنظر له حينا آخر[25] وتدخل معه في جدال، كان عنيفا في بعض الأحيان[26]، وخصوصا مع الاتجاهات النقدية المعارضة.

هذه الإنجازات التي وجدت نفسها، فيما بعد، أمام طريق مسدود، صارت تبحث عن منافذ لم تجدها إلا في البحث عن نقط تقاطع وتلفيق بالعودة إلى اختيارات كانت شبه محرمة مثل الشكلانية، أو ما اعتبر من قبل اجتهادات «برجوازية» مثل البنيوية والأسلوبية والشعرية، ويظهر ذلك بوضوح لدى الجيل الثاني من النقاد؛

9 ـ وأما استراتيجية الذين يعملون ضمن هذا المرجع أو به، فهي استراتيجية تتوزع بهم عمليا وتنسب بعضهم ـ بصدد نقد النقد ـ إلى خطاب التحقيق[27]؛ كما أن بعضهم يبقى حريصا على مراعاة التأريخ[28] مع ادعاء القدرة على التنظير[29].

5 ـ المرجع اللغوي

لا أحد يمكنه أن ينكر علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة وفروعه، إذ هي علاقة طبيعية مادية راسخة وثابتة عند إنجاز الأدب وفي التفكير فيه، بحيث لا يمكننا أن نتكلم أو ننتج دون تحقق هذه العلاقة. فهي موجودة كأساس مادي وموجودة بصفتها مفاهيم لتسمية هذا الأساس، سواء تعلق الأمر بحدود العلم أو تعلق بالإدراك الثقافي العام، بمعنى أن الحديث عن «لغة الأدب» قد يكون رهينا بشروط علم اللغة، نحوها وصرفها ودلالتها، أو قد يبقى حديثا عاما غير مقيد بضوابط العلم. وفي كل الأحوال،

(23) مثال ذلك محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتاب **في الثقافة المصرية**، 1956.

(24) حنا عبود، **المدرسة الواقعية في النقد العربي**.

(25) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**.

(26) نبيل سليمان، **مساهمة في نقد النقد** (الفصل الثالث)، دار الطليعة، 1983.

(27) نموذج ذلك كتاب حنا عبود، ونبيل سليمان؛ كتاب محمد برادة، **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، دار الآداب، 1979.

(28) كتاب غالي شكري، **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**، دار الطليعة، 1981.

(29) نموذج ذلك صلاح فضل، **منهج الواقعية**، **مصدر مذكور**؛ وكتاب السيد يس، **التحليل الإجتماعي للأدب**، الأنجلو مصرية، 1970.

فإن «اللغة» حين تصير مفاهيم عمل تعطي، بحكم أسبقيتها في التعامل مع الأدب، أول مرجعية للتلقي، كما تمنح النقد مدخلا طبيعيا وأساسيا للتعامل مع النصوص والتنظير لها.

واعتبارا لذلك، فإن تسمية منهج مثل المنهج اللغوي في دراسةَ الأدب أو التنظير اللغوي للأدب تتطلب لزوما الِانتقال من الوعي باللغة في حالتها الطبيعية إلى مستوى الوعي بها بشكل قواعد ومبادئ مستخلصة من علم اللغة أو ما يسمى حاليا باللسانيات.

وأما قبل هذا الوعي، وقبل نشوء علم اللغة، فإن الحديث يبقى حديثا ثقافيا عاما، حتى وإن كان محملا بجوانب معيارية من حيث اعتبار الخطإ والصواب، لأن هذا المعيار وحده لا يخلق الوعي المطلوب بالنقد ولا بعلم اللغة نفسه، فبالأحرى أن يكون معيارا للأدب وأدبيته.

إن درجة من الوعي بهذا يمكن تمثلها لدى النقاد القدامى، في صورة إرهاصات، حين تولى هؤلاء النقاد تخطئة نقاد آخرين في شرحهم وتقويمهم للغة الشعراء، أو حين ارتفعوا إلى مستوى بلاغي إعجازي. ولعل قراءة كتاب الآمدي ومنتقدي شرح ابن جني لديوان المتنبي ثم كتابات عبد القاهر الجرجاني، لدليل واضح على هذه الإرهاصات. وهي إرهاصات تضع أمام الناقد العربي المعاصر تراثا مؤثرا يُبرر نزعات التقليد أو النزوع إلى إحياء التراث، كما أنها تسمح بالربط بين الوعي الجديد باللغة، انطلاقا من علم اللسانيات المعاصر، وذلك التراث.

غير أن النقد الحديث، وهو يتطلع إلى توظيف ثمرات اللسانيات المعاصرة، يجد نفسه أمام إشكالات نوعية ومتطلبات إجرائية لا تسعفه فيها العودة إلى ذلك التراث. فاللسانيات المعاصرة لها ضوابط إبستيمولوجية محددة، واستراتيجية دقيقة تضع لغة الأدب نفسه في مكان خاص، ولا تجدي النمذجة التي يقترحها علم اللسانيات معها بصورة شاملة.

هذا الأمر يدفع بالضرورة إلى اصطناع فروع من علم اللسانيات، وتوظيفها علوما خاصة للغة خاصة، باسم الشعرية والشكلانية والسميائيات والأسلوبيات.

هكذا لا يمكن أن يقوم «نقد للنقد» اعتمادا على المرجع اللغوي، إلا بعد أن

يكون هناك «علم للغة» ووعي بوجود هذا العلم داخل النقد نفسه، مجسدا في أدوات لها درجة مبادئ وقواعد ونظريات ونماذج.

وما كان هذا ليتم إلا بعد تغيير النظر إلى الأدب ليس بصفته مادة لغوية فقط، ولكن بصفته لغة نوعية ونظاما لغويا من درجة أخرى، نظاماً ـ كما رآه الشكلانيون الروس ومن تبعهم ـ فيه صوغ مركب[30].

ومن ثم أصبحنا نجد علم اللغة وفروعه مدخلا من المداخل التي تتيح للدارس والباحث مراجعة النقد وتأريخه والتحقيق فيه والتنظير له. وأمامنا خطابات تنتمي إلى المتون الأربعة التي وصفناها في فصل سابق، وخصوصا تلك التي آلت على نفسها القيام بما يلي :

ـ مراجعة التراث اللغوي في علاقته بالأدب والنقد[31]؛

ـ محاولة المصالحة بين «النظريات القديمة» و«النظريات الحديثة»[32]؛

ـ التفريق والتقريب بين النظريات الأدبية اللسانية المعاصرة[33]؛

ـ تنظير النقد والأدب في ضوء العلاقة اللغوية[34].

لقد بدأت مثل هذه المحاولات منذ الثلاثينيات والأربعينيات؛ وخصوصا مع نقاد وباحثين أمثال أمين الخولي ومصطفى صادق الرافعي وسلامة موسى وأحمد الشايب. وكانت نوازع هؤلاء متضاربة، بقيت في حدود المقارنة (أمين الخولي) أو أرادت رد الِاعتبار للتراث (الرافعي) أو عكست ذلك لصالح نموذج متطور (سلامة موسى)[35] أو أرادت الِاستفادة والمواكبة التوفيقية (الشايب)[36].

---

(30) Y. Lotman, **La structure du texte artistique**, Gallimard, 1973, pp. 51-52.

(31) بثينة أحمد محمد، **النقد عند اللغويين**، دار الرسالة، بغداد، 1977 ؛ فايز الداية، **الجوانب الدلالية ونقد الشعر...**، دار الملاح، القاهرة، 1978 ؛ **جماليات الأسلوب**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

(32) أحمد محمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية**، دار الرشيد، بغداد، 1980.

(33) صلاح فضل، **علم الأسلوب**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985. ؛ شكري محمد عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1992.

(34) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، دار الكتاب العربي، تونس 1977؛ عدنان بن ذريل، **النقد والأسلوبية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.

(35) سلامة موسى، **البلاغة العصرية واللغة العربية**، المطبعة العصرية، 1945.

(36) كتابه **الأسلوب**، نهضة مصر، 1939.

ومع ذلك، فإن هذا المرجع اللغوي لم يكن قادرا في تلك المرحلة على تغيير مجرى النقد ولا جديرا باستنبات وعي جديد. وكان لابد من انتظار عقدين من الزمن أو أكثر حتى يظهر هذا المرجع بقوة وبوعي متميز مع بداية تسرب ما يعرف بالفكر الأسلوبي والبنيوي[37] وبداية تطبيق هذه الأسلوبية والبنيوية على النصوص الأدبية القديمة والحديثة، وظهور ترجمة[38] لبعض أصول هذه الأسلوبية والبنيوية.

لقد حقق هذا المدخل قفزة نوعية في حقل النقد والتنظير للأدب يمكن أن نصطلح عليها بـ«ـالحداثة»، لكنها حداثة مسكونة بروح قلقة ومتوترة بما يطبعها من تجريبية ونسبية وحالات نقص واضحة، وبعدم قدرتها على استنطاق خصوصية النص العربي في سياقه الثقافي الخاص وفي نكهته العربية، إضافة إلى نزوعها نحو الممارسة «التمهيدية» التي تقف عند حدود الشروع والإبتداء والرغبة في التأسيس.

ينضاف إلى هذا كله أن هذا «المرجع» يرتبط جوهريا وأصوليا بمصادر النقد الغربي، مما يثير حساسيات تشكك في قوة هذا المدخل وإمكانات تطبيقه في حقل الأدب العربي، وخصوصا إذا أخذنا بعين الإعتبار جملة مواضعات ما تزال سائدة في التفكير العربي مثل :

ـ قداسة الرموز، عامة ورموز النصوص الدينية خصوصا؛

ـ سلطة المؤلف؛

ـ الضغط الإيديولوجي بسبب تخلف الوضع الإجتماعي والسياسي.

وهي مواضعات قد تجاوزها الفكر الأوربي الذي لم يعد يسلم بشيء غير سلطة النقد والعلم وحرية الإجتهاد وسلطة النص بصفته معطى ماديّاً، مما يجعله متحررا من الرقابة الإيديولوجية التي ما تزال قوية في حقل الثقافة العربية.

---

(37) موريس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي، مصدر مذكور**؛ عبد الكريم حسن، **البنيوية الموضوعية**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1988؛ إضافة إلى هذا مؤلفات كمال أبوديب، وخاصة: **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979؛ ونبيلة إبراهيم، **نقد الرواية**، النادي الأدبي، جدة، 1980.

(38) جان ماري أوزياس، **البنيوية**، ترجمة مخائيل مخول، وزارة الثقافة السورية، 1972؛ فهمي حجازي، «أصول البنيوية»، في **عالم الفكر**، ع 1، مجلد 3، ماي 1972؛ جان بياجي، **البنيوية**، ترجمة عارف منيمنة، دار عويدات، 1971.

كل ذلك لم يمنع عددا من النقاد والدارسين من أن يقتحموا المرجع اللغوي بصوره المتعددة، وأن يقوموا بإنجازات نقدية وأيضا بأعمال نقد النقد، وإن بقيت هذه الإنجازات محكومة بالِانتقاء والنقص والمحاولة والتوفيقية سواء من حيث نوعية المرجع أو من حيث الِإستراتيجية التي تلحق نقد النقد تارة بخطاب التحقيق وتارة بخطاب التنظير وأحيانا بخطاب التأريخ أو خطاب التعليم. وهي حتى داخل كل خطاب تتلون بحسب فروع المرجع اللغوي، حيث نجد على سبيل التمثيل، في متن التنظير، خطابات تنحو منحى «أسلوبيا»[39] أو سيميائيا[40] أو بنيويا؛ ونجد في خطاب التحقيق خطابات أخرى تنحو منحى بنيويا أو أسلوبيا أو دلاليا[41]؛ كما نجد في خطاب التعليم من يريد تقريب هذا المنهج إلى ذاك[42].

وهكذا يترتب لدينا وجود اتجاهات في متن نقد النقد والتنظير، وبخاصة :

ـ الِاتجاه الأسلوبي؛

ـ الِاتجاه البنيوي العام؛

ـ الِاتجاه السميائي؛

ـ الِاتجاه الشعري.

إن التقاء هذه الِاتجاهات هو التقاء في المرجع اللغوي، يمد الناقد المنظر وناقد النقد بمصطلحات ومفاهيم تمكنه من إعطاء النقد كيانا مرجعيا عاما وآخر خاصا، وتفتح طريق البحث والِاستقصاء إجرائيا في مادة النقد سواء أكانت موجودة في التراث أم موجودة في الحاضر.

---

(39) نموذج ذلك كتابات عبد السلام المسدي وعدنان بن ذريل : **مصادر مذكورة**.

(40) على وجه الخصوص مؤلفات محمد مفتاح: **سيميائية الشعر القديم**، 1981 ؛ **دينامية النص**، 1987 ؛ **تحليل الخطاب الشعري**، 1988؛ وعبد الله الغذامي، **الخطيئة والتفكير**، منشورات النادي الأدبي، جدة، 1985.

(41) توفيق الزيدي، **أثر اللسانيات في النقد العربي**، دار الكتاب العربي، تونس، 1984.

(42) موريس أبو ناضر، **مصدر مذكور**.

الفصل الأول
مفهوم نقد النقد

تردد مصطلح «نقد النقد» في عدد من الخطابات النقدية و«التنظيرية» خلال العقود الخمسة السابقة، ودل تردده على إرهاصات ولادة وعي جديد، يسعى إلى التفريق بين «النقد» بصفته موضوعاً و«نقد النقد» بصفته فعلاً يختبر ذلك الموضوع ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما.

وهذا الوعي ما يزال منذ ذلك الوقت يبحث عن المفهوم المجسد له، ويبحث عن الصيغ النظرية والإجرائية له، وهو حتى الآن ليس سوى مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته ومقاصده.

ومع ذلك، فوجوده ينم عن حاجة ملحة إلى المعرفة بالنقد تنصب على معالجة الممارسة والتفكير النقديين بفحصهما وتصحيحهما، وهي حاجة عبرت عن نفسها بطرق مختلفة : بعضها بقي سجالا وانتقادا، وبعضها بقي في حدود اقتراح الخطوات الكفيلة بتحقيق نقد النقد، وبعضها استطاع أن يقترح منهج قراءة تجسده عمليا.

وهكذا يمكننا أن ندعي أن مفهوم «نقد النقد» إلى يومنا هذا ما زال «مفهوما» يشيد ويبنى. فهو، في بدء الأمر وغايته، مثل كل المفاهيم التي لها حياة تنتقل من التسميات والتصورات العامة، وتمر بمراحل الصقل والاختبار قبل أن تستقر على مدلول اصطلاحي مخصّص.

وإذا ما تتبعنا حركة هذا المصطلح ـ المفهوم. في السياق العربي، وجدناه لم يخرج بعد من دائرة الِالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة ينضاف اِلتباسها الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسه : نقد النقد.

وهذا ما نجده في كتابات الذين وظفوا مصطلح «نقد النقد»، والذين يتحركون داخل هذا الِالتباس المزدوج ويختلفون في حصر مكانهم فيه وكذا زمن حركتهم، حيث بقي الِالتباس متأرجحا بين أزمنة نقدية عدة: قديمة يستدعيها المفهوم العام لكلمة «النقد»، وحديثة يقيدها الِاستعمال المعاصر المعزز بالدرس الإبستيمولوجي.

وتبعا لذلك، يمكن أن نجد حركة المصطلح ـ المفهوم ماثلة في مرحلتين مختلفتين :

1 ـ مرحلة الإرهاص : وهي مرحلة بدأت أواخر القرن التاسع عشر، مع ظهور مصطلح «الِانتقاد» الدال على النقد وتقويم النقد[1] قبل ظهور كتاب طه حسين «**في الشعر الجاهلي**» ليكون أول مشروع يؤسس عملياً بدايات «نقد النقد»، دون أن يستعمل المصطلح الذي بدأ يتسرب مع ناقد مثل عباس محمود العقاد الذي آلى على نفسه ألا يهادن الِانحرافات، والذي مثل اختيارا نقديا قويا وجديدا في حياة النقد الأدبي العربي، ولم يكن يقبل أن يصير النقد مزاجا يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة. لذا اقترح تحصين النقد بما سماه بـ«ـنقد النقد» وشرح أهدافه العامة والحاجة إليه حيث :

> كتب العقاد في هذا الموضوع، موضوع العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، أصرح كلمة وأصدقها، وسماها «نقد النقد»، وجعلها أول كلام في بداية ديوانه الذي سماه «**بعد الأعاصير**». وفيها يرى العقاد أنه لا محيص له من «نقد النقد» قبل تقرير قيمته في عالم الأدب والفن وقبل الِاعتماد عليه في تقرير ما نقبله أو لا نقبله في آثار الأديب والفنان[2].

إن «نقد النقد» هنا مصطلح يجسد مفهوما تشكل من عناصر تنتظم فيما بينها حول مفهوم «النقد» بصفته مفهوماً يلح على «الموضوعية» و«القيمة» و«الأثر» قصد تفادي انحراف النقد الأدبي، ويقترن بنزعة التنظير الأدبي والنقدي. فالعقاد وأمثاله كانوا حريصين على ممارسة النقد والتنظير له أيضا، أو على نقل

---

(1) يندرج في هذا المجال ما كتبه يعقوب صروف (ت 1927) وشكيب أرسلان حول مسألة الانتقاد، وعلى وجه التحديد سنة 1892 و1879 ثم بعد صدور مجلة **الانتقاد العام** سنة 1900 (راجع : علي شلش، **نشأة النقد الروائي**، مكتبة غريب، 1992، صص. 29–31.

(2) بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، الأنجلو مصرية، 1963، ص. 54.

النظريات والدراسات التي تهتم بالنقد من الوجهة النظرية. وأصدق تعبير عن هذا قول السيد قطب في المرحلة نفسها : «هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء، وهي كثيرة متنوعة، ولكن هناك شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد، وأصوله ومناهجه، فتصنع له القواعد وتقيم له المناهج وتشرع له الطريق»[3].

فالمفهوم هنا يقترب من «نقد النقد» ولا يسعفه المصطلح، إذ يحيط به مفهوم عام للنقد وكأن نقد النقد جزء لا يتجزأ منه، مع أن عدداً من الدراسات التي ظهرت في هذا الوقت عملت على رسم بدايات الوعي بالإختلاف القائم بين النقد ونقد النقد الممكن، خصوصا في منتصف الخمسينيَّات بعد أن صار :

> أمام النقد تراث ضخم من نظريات النقد في عصور التاريخ المختلفة، وهو لا شك قادر على الإستفادة منها (على نحو ما شرحنا) والمفاضلة بينها على الأساس الذي أشرنا إليه، هو ما نستطيع أن نسميه نقد النقد، وهو أيضا صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوق سليم[4].

لكن حدود هذا الوعي لم ترسم بدقة، لأن الأفق المهيمن ما يزال هو أفق النقد. وكما نعرف، فإن تخلق الكيانات المعرفية يحتاج إلى تميز استراتيجياتها التي تبدأ بتكييف النظرة إلى الموضوع ورصد الوسائل الملائمة والغايات التي تستجيب لخصوصية الموضوع نفسه، وتجيب عن أسئلة مستجدة كالتي ظهرت في العقد السادس من هذا القرن، حين برزت إلى الوجود «أزمة» النقد علامة دلت على حاجة النقد إلى أن يتجاوز نفسه. فكان الوعي بها ليس وعياً جديداً بالنقد؛ بل بـ«نقد النقد»، معه يكون «نقد النقد» تخصصا في «النقد» ولو بتجاوز ما كان سائداً في عقد الستينيات، حيث «أثار الأستاذ لطفي الخولي على صفحات «الأهرام» أزمة النقد الفني عندنا؛ وكان موضوعها «نقد النقد» ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل»[5].

وبهذا يقف «نقد النقد» على عتبة جديدة، صنعت منه أداة تصحيح تبتعد عن التماهي بممارسات النقد وبتاريخ النقد والتعريف بتيارات النقد، على غرار ما صنع نقاد من المرحلة السابقة الذين :

(3) السيد قطب، **النقد الأدبي**، الدار العربية، بيروت، 1966، ص. 4.

(4) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969، ص. 12.

(5) بدوي طبانة، **التيارات...**، مصدر مذكور، ص. 65.

قاموا في الحقيقة بتعريب المصطلحات الوافدة، وهي مرحلة جيدة؛ ولكن اكتشاف القانون الأدبي العام لتطورها والقوانين النوعية الخاصة بالفنون المزدهرة خلال قرن كامل هو شيء مختلف، وهي خطوة إيجابية، ولكن «نقد النقد» يختلف تماما عن التاريخ الأدبي[6].

2 ـ مرحلة التأسيس : مرحلة التأسيس هذه أصبحت تفكر في كيان لنقد النقد، كيان نظري ومنهجي، وتسير في اتجاه تأسيس منهج ذي وظيفة محددة قد تحمل صفة «قراءة» تتوخى فهم النقد وتصحيحه وتمتلك خاصياتها :

نقد القراءة هذه مسألة تكاد تكون غائبة عن مجال اهتمامنا الأدبي. وفي ظني أنها قضية أساسية ملحة لا بكونها نوعا من نقد النقد وحسب، بل إن للقراءة أيضا جمالية خاصة تفقد ـ حين تفقدها ـ جدواها وقيمتها[7].

مرحلة التأسيس هذه ليست سوى امتداد للمرحلة السابقة، وبالرغم من أنها لم تحسم بعد في تحديد موضوعها وغايتها تماما، فإنها قد امتلكت الوعي بنفسها وجسدته فعلَ تحقيق واختبار وإعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أي ادعاء بممارسة النقد الأدبي. إنه يقوم فعلا بنقد آخر وصلته بالأدب غير مباشرة.

هكذا يصبح نقد النقد مطلباً وضرورة لابد منها، وغيابه دليل على أزمة النقد واختلالاته؛ ضرورة تجعل «النقد» موضوع نفسه حتى يصحح نفسه ويقوي مكانته ويقوم بدوره لتنفيذ التحولات المرجوة، خصوصاً بعد أن تضخم التراكم المنتسب إليه :

النقد ونقده أيضا يحتلان مكانة هامة في سياق تحقيق التحولات. ومعاينة واقعنا الأدبي والنقدي تشير بقوة إلى تحقيق قدر مهم من التراكم؛ لكنها تشير أيضا إلى تلك الثغرة المتمثلة في ضعف نقد النقد[8].

ونتيجة لذلك، أصبح من الممكن البحث عن تعريف «نقد النقد»، سواء بالنظر إلى موضوعه أو غايته أو أدواته، من منظور يراه «منهجا» أو «علما»، وليس حصيلة معرفة فقط، حتى وإن كانت بعض الجهود لم تتجاوز هذا الحد :

ما يسمى الآن نقد النقد يدور في معظمه حول نوع المعرفة التي يتبعها الناقد والتي يمكنه الوصول إليها[9].

---

(6) غالي شكري، **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث**، دار الطليعة، 1981، ص. 255.

(7) أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، 1985، ص. 49.

(8) نبيل سليمان، **مساهمة في نقد النقد الأدبي**، دار الطليعة، 1983، ص. 5.

(9) شكري محمد عياد، **دائرة الإبداع**، دار إلياس، 1977، ص. 48.

إن بحث «المعرفة» في النقد أمر ضروري، لكنه ليس الموضوع الأوحد؛ كما أنه في تعامله مع هذه المعرفة ليس واحداً، مما يسبب خلطا لدى من يريد تحديد «نقد النقد»، وتصنيفه مثلا :

في اتجاهات فكرية؛ لعل أهمها ثلاثة : الاِتجاه الفينومينولوجي الذي يركز على مبحث التفسير؛ ومن مبادئه الأساسية القول أن المعرفة بجميع أشكالها هي ثمرة حوار بين الذات والموضوع، والثاني هو الاِتجاه السيميولوجي (..)، والثالث الاِتجاه النفسي الذي يمثل المنحى التجريبي[10].

وبالرغم ممّا يحمله هذا الفهم من اضطراب، فإنه قد عين مسارا جديدا في تعريف نقد النقد، منطلق التفكير فيه هو الوعي بالمظهر الإبستيمولوجي لنقد النقد. أما الجانبان السيميولوجي والفينومينولوجي، فهما جانبان إضافيان لا يمكن أن يخصصا نقد النقد، بل على نقد النقد أن يعتبرهما احتمالات بحث أمامه متصلين بعملية الفهم وأنهما يتحققان في كل خطاب، وضمنه خطاب «النقد»، ما دام النقد لغة أو لغة ثانية تستدعي الإحاطة بالأنظمة المختلفة التي تحيط بخطاب النقد. هكذا صار من الممكن التمييز بين النقد ونقد النقد، وتمييز أنواع نقد النقد تبعا لذلك، سواء بإلحاق تلك الدراسات التي «ترد العمل النقدي إلى مصادره»[11] أو تلك التي تكتشف «العمل النقدي من داخله»[12]. وبات من المألوف تسمية هذه الدراسات بنقد النقد «ما دامت» لم تستهدف «أن تكون هذه الدراسات تكاملية، أي يكمل كل منها الآخر، وإنما هي دراسات في النقد وفن نقد النقد»[13].

وقد ترجم هذا الإدراك رغبة ملحة في تأسيس قواعد ومبادئ وغايات جديدة مناسبة وجعل التعريف بـ«نقد النقد» تعريفا بالمبادئ والقواعد والموضوعات التي تخصصه عن غيره من أشكال الخطاب المعرفي والعلمي، بدءاً من التأكيد على الجانب الإبستيمولوجي :

- إنه نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية[14].

(10) المصدر والصفحة نفسهما.

(11) صفوان قدسي، «دراسات نقدية»، **المعرفة**، ع 151، شتنبر سنة 1974، دمشق، ص. 5.

(12) المصدر والصفحة نفسهما.

(13) المصدر نفسه، ص. 5.

(14) جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي**، دار سعاد الصباح، 1992، ص. 20.

ـ تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية والعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها[15]، أو

ـ نشاط معرفي (إبستيمولوجي) ينعكس معه النقد على نفسه[16]،

ـ أو بلغة أخرى «أن يكون ابستيمولوجيا نوعية خاصة بالنقد»[17].

وبذلك يبتعد عن النقد «ليتموضع في مكان العلم»، مما يستوجب رسم الحدود والأنظمة وتعيين نقد النقد فعلا منهجياً له صلة بشكبة من الأنظمة هي :

ـ النظام الأدبي؛

ـ النظام الثقافي؛

ـ النظام الإجتماعي؛

ـ النظام السياسي الإقتصادي[18].

خلاصة ما سبق أن مرحلة التأسيس هذه التي استعمل فيها مصطلح نقد النقد أرادت إظهار منهج ما تضافرت في صوره المختلفة اختيارات نظرية وإجراءات تحليلية وتفسيرية يصعب الجمع بينها، بحيث صار نقد النقد يتحرك معرفيا في اتجاهات تؤدي إلى تأسيس «مناهج» لا منهج واحد، بل وصارت له صور ذات صبغة أكاديمية[19]، أو سجالية منطلقة من قناعات مذهبية[20] تحاكم النقد من خلال نموذج نقدي، أو لها انتساب إلى منهج تكويني[21] وتحلل ممارسة نقدية في ضوء نموذج نقدي آخر، أو لها صفة قراءة هدفها البحث عن نظام ما في المقروء[22]، أو تريد أن تكون إبستمولوجيا نوعية تقترح لنقد النقد مدخلا ملائما قابلا للإختبار (كما هو شأن هذا البحث).

---

(15) المصدر والصفحة نفسهما.

(16) المصدر نفسه، ص. 26.

(17) محمد الدغمومي، «نقد النقد : مدخل إبستيمولوجي»، الأقلام، بغداد، ع 6، 1990.

(18) عبد النبي أصطيف، «نحو تحديد المفهوم النقدي»، مواقف، ع 47–48، سنة 1983، ص. 164.

(19) نموذج ذلك كتاب عبد العزيز قليقلة، نقد النقد في التراث العربي، الأنجلو مصرية، 1975.

(20) مثل كتاب نبيل سليمان، مساهمات...، مصدر مذكور.

(21) كما صنع محمد برادة في كتابه : محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1979.

(22) أفضل نموذج في هذا الباب كتب جابر عصفور، وعلى وجه الخصوص كتابه المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

وقد جاء ذلك كله ليعزز طرح مفهوم لـ«ـنقد النقد» يرتقي به إلى درجة الكيان المعرفي بين كيانات العلوم الإنسانية، وليغدو نقد النقد خطاب تحقيق يستهدف

... تفكيك النص النقدي من أجل إعادته إلى عناصره، المشكلة له وتبين العملية التي أنشئ من خلالها في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجته[23].

---

(23) عبد النبي أصطيف، مصدر مذكور، ص. 164.

الفصل الثاني
مفهوم النظرية

لقد تجلى لنا ـ ونحن نواجه متن نقد النقد، ومتن التنظير ـ أن مصطلح «النظرية» مصطلح أثير في هذين المتنين معا، بل لا يكاد يخلو منه خطاب نقدي تنظيري. وكأن ترديده في حد ذاته كاف لإقناع الباحث والقارئ بوجود «النظرية»، وإن كان الأمر غير كذلك، إذ ترد كلمة «نظرية» أو «نظريات» في سياقات متفاوتة وبدلالات :

أ ـ دلالة عامة يكون فيها مدلول «النظرية» مرادفا لكلمة أخرى مثل معرفة، أفكار، أو حصيلة من التصورات بغض النظر عن وجود نسق أو نظام لها؛

ب ـ دلالة نسقية نسبية تعني مادة فكرية تنتسب إلى ناقد بعينه، أي ما يمكن أن يعتبر وحدة فكرية ينتجها شخص فرد أو مجموعة أفراد ينتمون إلى مدرسة أدبية أو نقدية. فالنسقية هنا موجودة نسبيا بوجود علاقات بين عناصر تلك المادة الفكرية؛

ج ـ دلالة نسقية تعني وجود أفكار لها خصوصية ومرجعية، سواء وصلت درجة «النظرية» بمعناها الدقيق أو بقيت فقط تسمية لمشروع نقدي قائم الذات يمتلك تميزه عن غيره، ويتم من خلالها الإحالة إلى مناهج نقدية معروفة أو إلى اجتهادات مفكرين ونقاد تركوا مشروعا نقديا له أتباع وشراح.

إن السياق الأول سياق ثقافي غير مجبر على أن يحدد حقيقة «النظرية». وهو نفسه لا يملك من عناصر التنظير وشروطه ما يؤكد وعيا بطبيعة النظريات ولا بغائية إنتاج الخطاب، سوى ما كان منه خطابا ثقافيا عاما أو تعليميا. لذا فهو سياق لا يهمنا التعرض له. ولا يهمنا إن كان من حق كل من يعالج الأدب أو يفكر فيه أن

يستعمل مصطلح «نظرية»؛ ما يهمنا هو وجود نسقية «للمصطلح»، تتحدد بمرجعيتها وانتظامها مع بقية المصطلحات، وهي نسقية لا تتحقق كما سبقت الإشارة خارج السياق الثاني (ب) والثالث (ج).

ليس معنى ذلك أن مصطلح «النظرية» في السياقين المذكورين يوظف مفهوما دالا على بناء تام ومكتمل بالضرورة، وإنما يفترض فيه أنه يقترب منه أو يبحث عنه، لأن النظرية أصلا : «لا يمكنها أن تكون تامة وكاملة، مثلما أن اهتمام المرء في الحياة اليومية لا تستوعبه أبدا الصور الزائفة والتجريدات النظرية المستخلصة منها»[1].

وكون النظرية «بناء»، فهي ككل بناء مشروطة بالنسقية. ولا يمكن أن تسمى النظرية نظرية إلا إذا تمكنت من النسقية؛ ولو في حدود نسبية تجعلها ممكنة التسمية وقابلة للتميز ومنتجة لمعرفة لا تكرر معرفة سابقة.

ولعل إطلالة سريعة على مكونات متن التحقيق، الذي انكب على النقد العربي القديم، تدفعنا دفعا إلى الاصطدام بمصطلح «نظرية»[2] وقد صارت محور هذا المتن وشغله وشعاره، بحيث يتقصد «النظرية» مفهوماً في مادة نقدية مثل «نظرية النظم»[3]، «نظرية الشعر العربي»[4] «نظرية المحاكاة في النقد العربي»[5] و«نظرية المعنى»[6] و«نظرية الدلالة»[7] و«نظرية الشعر»[8]، إلخ.

وكما اتضح، خلال تعرضنا لاستراتيجية هذا المتن، فإن القصد لم يكن يتجاوز أحد الهدفين التاليين :

---

(1) إدوارد سعيد، «انتقال النظريات»، ضمن الكرمل، ع 9، 1983، ص. 27.

(2) يتأكد هذا الإسقاط بإرجاع مصطلح «النظرية» إلى زمن لم يعرف فيه، لتسمية مجهودات «ما قبل النظرية». يقول أحد الباحثين : «لم نجد واحداً من المفكرين العرب القدامى، ممّا اطلعنا عليه، اهتدى إلى ابتكار مصطلح نظرية» (انظر : عبد المالك مرتاض، «نظرية، نص، أدب»، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ج 1، مؤلف جماعي، النادي الأدبي، جدة، 1990، ص. 259.

(3) درويش الجندي، نظرية عبد القاهر في النظم، نهضة مصر، 1960.

(4) محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي، دار الكتاب العربي، تونس، 1981.

(5) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم، بيروت 1980.

(6) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي القديم، دار القلم، 1965.

(7) فايز الداية، الجوانب الدلالية في نقد الشعر...، دار الملاح، بيروت، 1978.

(8) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، 1983.

أ ـ اكتشاف نظرية قديمة وتقويتها[9]؛

ب ـ إعادة بناء عناصر قديمة في إطار نظرية قابلة للإستمرار[10].

ومصطلح «النظرية» هنا يمر عبر عمليتين: إحداهما توسع المفهوم ليسمى عناصر مترابطة، وثانيهما إسقاط المفهوم على ما ليس نسقيا، أي على عناصر ليس بينها سوى الإنتساب إلى زمن أو إلى شخص، أو مجموعة مؤلفات بينها صلة ما. ومن ثم، فإن مصطلح النظرية يسمى مجهودات مختلفة[11]، ويعني كذلك اجتهادات وتصورات معرفية ذات نسق نسبي فقط تدل عليها ملفوظات من قبيل :

> ومن حق القارئ أن يعرف أني كتبته [الكتاب] بعد أن ألفت «الصورة الفنية» و«مشكلة المعنى في النقد الحديث» وفي كل هذه الكتب الثلاثة حاولت أن أقدم مجموعة مترابطة من الأفكار[12]؛

أو يأتي مرادفا لـ«مجموعة نظرات» :

> الذي أردناه على وجه الدقة من هذا المصطلح «النظرية»، وهو مجموعة نظرات العرب في إنتاجهم الأدبي[13]؛

أو تدل على مادة (نظرية) غير محددة، متحركة ومتغيرة :

> إننا لا ننكر أن النظرية النقدية، بمفهومها الحديث، لم تكن واضحة قبل القرن الثالث للهجرة. وهذا يعني أنها كانت حية ترزق، ولكنها كانت كامنة كما توهمنا في متون الأحكام النقدية[14]

هذه النسقية النسبية تحكم حتى الناقد القادر على صوغ تصور مقبول لمفهوم «النظرية»، وإن لم يف به في خطابه المنجز، كما هو الشأن لدى من تبنى تعريف النظرية قائلا : «مصطلح «نظرية» مصطلح حديث يقصد به جملة التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفا عقليا يهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات»[15].

---

(9) هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، وزارة الثقافة، بغداد، 1981.

(10) محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي، دار الكتاب العربي، تونس، 1984.

(11) مصطفى ناصف، نظرية المعنى...، مصدر مذكور، ص. 5.

(12) المصدر والصفحة نفسهما.

(13) هند حسين طه، مصدر مذكور، ص. 14.

(14) المصدر نفسه، ص. 17.

(15) انظر : ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر...، مرجع مذكور، صص. 7-8.

فصاحبة التعريف وهي تدرس «**نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**» تعترف بأن هذا المصطلح لم يعرفه الفلاسفة المسلمون، وتستخلص أن :

> حديث هؤلاء الفلاسفة عن الشعر ـ رغم تناثره وتفرقه في جميع مؤلفاتهم الفلسفية ـ يحدد مفهومهم للشعر ولطبيعته ووظيفته ولذاته بحيث تشكل هذه المفاهيم نسقا متكاملا مترابط الأجزاء، يترتب فيه كل جزء منها على الآخر[16].

هنا يظهر أن «المفهوم» يسمى مادة من الأفكار متناثرة ومعرفة في مرحلة الكمون وقبل الاِنتظام والتميز، أي إن المفهوم يشكل حركة تمتد من وجود «الفكرة» إلى نسق أفكار، ومن حالة التبعثر إلى حالة النسق :

> حاولنا في هذه الدراسة أن نقدم صورة عن النظرية النقدية عند العرب منذ أن كان النقد فكرة إلى أن تكونت النظرية، مدللين بعد ذلك بمنهجيتها وأصالتها[17].

وقد ينصرف هذا المدلول ليسمى مجموعة أفكار وإجراءات لدى ناقد فرد، قد يكون ناقدا صاحب مواقف «نقدية» وقد لا يكون صاحب «نظرية». ومع ذلك، يوصف عمله بصفة «نظرية» :

> ... فإننا لم نجد وقفة متأنية عند نظرية من ألمع النظريات النقدية عند الآمدي، انتقى الآمدي فيها من نبعي الثقافتين اليونانية والإسلامية. ولعل تباين هذه الأضواء النظرية مع مجال التطبيق العملي في نقد الآمدي هو الذي حمل بعض الدارسين على قلة الاِكتراث لهذه النظرية[18].

وبما أن الموضوع هنا هو «النظرية» الكامنة أو المغمورة (والكاملة!)، فإن البحث عنها هو الذي يظهر حقيقتها ويكشف عناصرها ونظامها وأهدافها بتجاوز وجودها كأفكار مشتتة، إلى مجال النظام والتفرد لتكون بناء، كذلك البناء الذي نسبه إلى عبد القاهر الجرجاني (ت 471) مثلا، وإن كان عبد القاهر الجرجاني لم يصطلح على تفكيره بمصطلح نظرية، ولعله لم يعه.

---

(16) المصدر والصفحة نفسهما.

(17) هند حسين طه، مصدر مذكور، ص. 5.

(18) هاشم ياغي، «من نظريات النقد في الأدب العربي القديم»، مجلة المهد، عمان، ع 2، 1984، صص. 88-89.

إن بداية البحث تقتضي الإنطلاق من مصادرة هي وجود «النظرية». أما كيف تم الوصول إليها وتشخيصها، فأمر لم يتحقق بصورة واحدة عند من انكب على كشف هذه النظرية : فهناك من اكتفى بعرض الأفكار بغض النظر عن تماسك هذه الأفكار والعلاقات الوظيفية التي تجعلها متضامنة. وهذا معناه أن النسَقية هنا نسبية. وهناك من تجاوز ذلك وحقق في مبادئ الإنتظام والأسس التي تجعل النظرية نظرية باستعمال استراتيجية الناقد المحقق، أي:

> البحث عن الأسس وتبين الأهداف وإظهار المخالفة والإنزياح التي تملك الأسس بالقياس إلى تفكير الآخرين (...). ولعلي أكشف عن الأسس التي قامت عليها أو العوامل التي خلقتها والأهداف التي استهدفتها[19].

لكن ما هي هذه الأسس تحديدا ؟ إنها في نظره :

1 ـ النحو، العلاقات، المزية، المعنى النسقي، الصورة الفنية، الصورة، الترتيب، المقام، الوضع، معاني النحو، صورة المعنى؛

2 ـ مستويات عامة : جنس، تخير، تقديم وتأخير، الملاءمة، الإستعارة، الكناية، الصواب والخطأ، الأجزاء، الفصاحة، المعنى؛ العقل...[20].

أما غاية النظرية، نظرية النظم، فحاضرة لأجل :

1 ـ اكتشاف طبيعة الكلام بوصفه معنى قائما في النفس؛

2 ـ إظهار حقيقة الإعجاز[21].

أما أسس النظرية، فهي مشكلة من سبعة وعشرين مبدأ، وتشمل مبادئ وقواعد وقضايا وعلاقات بلاغية ومعايير أخلاقية ومقارنات[22].

وإذا تأملنا هذه الأهداف والأسس التي حظيت بلفظ «نظرية» وجدناها قريبة إلى النسقية النسبية اعتباراً لعناصر الإنتساب، ولكن الأسس المقدمة هي أسس تفكير عام تؤلف مشروعا «ما قبل النظرية»، لا يزال بحاجة إلى استيفاء عناصر أخرى ضرورية (حتى تتميز حدود هذا النظم في الأدب أو في البلاغة أو في النص

---

(19) درويش الجندي، نظرية عبد القاهر، مصدر مذكور، ص. 10.

(20) المصدر والصفحة نفسهما.

(21) المصدر نفسه، ، صص. 78–49.

(22) المصدر نفسه، صص. 48–84.

القرآني) ليحصل التماسك والخصوصية والإستقلال بها. إضافة إلى هذا، فإن «نظرية» النظم كما يشخصها الناقد المحقق لم تظهر غايتها بوضوح : هل هي غاية نقدية أو بلاغية أو دينية تفسيرية.

وإذا انتقلنا إلى محقق آخر وبحثنا عن «النظرية» كما يفهمها، لم نجد سوى مجموعة أفكار وعناصر متوزعة اصطلح عليها بنظرية : «عمود الشعر». وهذه العناصر هي :

1 ـ شرف المعنى وصحته؛ 2 ـ جزالة اللفظ واستقامته؛ 3 ـ الإصابة في الوصف؛ 4 ـ المقاربة في التشبيه؛ 5 ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ الوزن؛ 6 ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له؛ 7 ـ مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية[23].

وهذه المبادئ تتطلب وجود معايير للتحقيق في النص، كل واحد منها يوافق ما يناسبه من تلك المبادئ : 1 ـ العقل الصحيح والفهم الثابت ؛ 2 ـ الطبع ؛ 3 ـ الرواية ؛ 4 ـ الإستعمال ؛ 5 ـ الذكاء وحسن التمييز ؛ 6 ـ الفطنة وحسن التقدير ؛ 7 ـ الذهن والفطنة ؛ 8 ـ طول الدربة ودوام المدارسة[24].

هنا نلامس بالفعل «جسدا» من عناصر، هي عناصر بدرجة مبادئ نقدية يصعب تطبيقها بطريقة واحدة، والتحقق من ناتجها. فهي مبادئ عمل يمكن أن تشترك فيها الممارسة المنهجية النظرية، والممارسة التي لا تمتلك نظرية.

هكذا تصير النظرية ترجمة لواقع الذهنية النقدية التي سادت في مرحلة نقدية قديمة ولدى جماعة من النقاد بالرغم من اختلافهم، يجتهد الناقد ـ المحقق في إعطائها «جسدا» جديدا، يضم تلك الأسس والمعايير فيقترح أن تنتظم في محاور مثل :

أ ـ عناصر تكوينية: 1 ـ شرف المعنى؛ 2 ـ صحة المعنى؛ 3 ـ جزالة اللفظ؛ 4 ـ استقامة اللفظ

ب ـ عناصر جمالية: 5 ـ الإصابة في الوصف؛ 6 ـ المقاربة في التشبيه

(23) محي الدين صبحي، نظرية الشعر، مصدر مذكور، ص. 405.
(24) المصدر نفسه، ص. 408.

ج ـ عناصر إنتاجية: 7 ـ غزارة البديهة؛ 8 ـ كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة[25].

أما ما يصل إليه المحقق، فهو لا يخرج عن وضع «النقد الأدبي» في إطار الإختلاف الذي يؤكده تعدد المواقف والخلفيات بحثا في قضايا يصعب التدقيق فيها والحسم مثل :

1 ـ الشعر والأخلاق؛ 2 ـ الشعر والصدق والكذب؛ 3 ـ العوامل المحركة لقول الشعر؛ 4 ـ الشعر الرديء وعمود الشعر؛ 5 ـ الأصالة الشعرية؛ 6 ـ المقياس الكمي (السرقات)؛ 7 ـ الناقد الرديء والناقد الجيد (تعليل الحكم، التذوق، الدراسة»[26].

إن «النظرية» هنا لا تحل مشكلا ولا تتجاوز الوضع الإشكالي، إذ يبقى الناتج عرضا وشرحا وتعليلا، ويتجه اتجاهات متباعدة متراوحة بين ما هو أخلاقي وما هو شكلي وما هو وصفي وما هو تقويمي.

وإذا سرنا على هذا المنوال، فلن نكتشف «نظرية» بالمعنى الدقيق، وإنما معرفة بما «قبل النظرية»، معرفة حول قضايا ومواقف متباعدة لا رابط بينها سوى نسقية نسبية أساسها الِانتساب إلى «ناقد» بعينه، لم تبلغ في بعدها الإبستيمولوجي درجة التماسك لتكون فيها «الفرضية» منسجمة في مقدماتها : فهي معرفة عامة قد يسطرها بعض قراء النظرية النقدية، وهو يتوهم أنه يكشف عناصر النظرية من خلال إثباتها لـ :

ـ الموضوعية العلمية (الذوق الصافي المسبب والمبرر)؛

ـ التعليل اللغوي (روح المحافظة ـ الأخلاقية)؛

ـ تحقيق النّصوص؛

ـ الصراع بين القديم والحديث؛

ـ الحسّ الجمالي (البلاغي)[27].

(25) المصدر نفسه.

(26) المصدر نفسه.

(27) هند حسين طه، مرجع مذكور، صص. 339–340.

إنها قضايا ـ محاور ـ يمكن أن تكون مجال اشتغال «نظريات» وتطبيقات نقدية، ولا تكفي بذاتها لصنع نظرية محددة أو لوصف جسد له هذه الصفة.

ومثل هذا «الجمع» كثير في خطابات نقد النقد والتنظير، وأكثر ما يكون في بعض نماذج الخطاب التعليمي، الذي يتوق إلى «التنظير»، ولكنه يقع عموما في العرض النظري؛ مثل ذلك عند من يتصدى لما يسمى «نظرية الأسلوب» التي يتم التعبير عنها بتقديم معلومات مفصلة بحسب المباحث (الفصول) الآتية(28) :

1 ـ فكرة الأسلوب عند الأدباء؛ 2 ـ علم اللغة وعلم الأسلوب؛ 3 ـ علم الأسلوب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب؛ 4 ـ علم الأسلوب وعلم (البلاغة)؛ 5 ـ ميادين الدراسة الأسلوبية؛ 6 ـ كيف نقرأ النص الشعري.

وهي فصول، بالرغم مما يطبعها من تعميمات واختزال، تكتفي بالإقرار: أ ـ بالإختلاف في فهم «الأسلوب»؛ ب ـ بتوضيح العلاقات التي تدعو إلى الإختلاف حول طبيعة الأسلوب والأسلوبية بصفتها علما أو منهجا أو دراسة دون تحديد؛ ج ـ بعرض تصورات ووجهات نظر، بغض النظر عن كونها ذات صلة بنظرية ما محددة أو كونها مجرد وجهات نظر أدبية في صورة إحالات واقتباسات من أدباء نقاد وعلماء لغة قدامى ومعاصرين، عربا وأوروبيين، لا يمكن أن تجمع بينهم صلة نظرية محددة؛ د ـ بتقديم آراء عامة ذات طبيعة توفيقية وتلفيقية تجعلنا نتساءل : هل هناك حقا نظرية يمكن أن تعبر عنها ملفوظات متنافرة تنتمي إلى خطاب واحد يصل إلى رأيين متباعدين :

ـ «وهكذا بقي كلامهم عن الأسلوب قفزا من هذا الطرف إلى ذلك، وبقي كغيره من الكلام في النقد الأدبي، يشكو من اضطراب المفاهيم واختلاط الحدود...»(29).

ـ «ولكن التمييز لا يعني الفصل، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان»(30).

---

(28) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، مصر، ط 2، ص. 1992.
(29) المصدر نفسه، ص. 20.
(30) المصدر نفسه، ص. 41.

نخلص إلى القول بأن الإقتراب إلى النسقية هنا قد تم بصورة نسبية، وقام على أساس إيجاد علاقات وروابط في «مادة نقدية» سابقة، وطمح إلى بناء تلك المادة بصورة تدل على الترابط. ولكن مفهوم «النظرية» بقي مفهوما غير ملائم، لأنه، من جهة، يسمي مجهودات لم تع مفهوم «النظرية» ولم تنته إليه، ولأن مفهوم «النظرية» من جهة ثانية، مفهوم إذا تم نقله إلى زمن سابق، أوقع خطاب التحقيق في المفارقة من الناحية المعرفية ومن الناحية الزمنية. فللمفاهيم مرجع وزمن لابد من أن يتوافقا مع موضوعهما.

ولكن العذر الذي يمكن أن تتشبث به تلك الإجتهادات التي تستعمل مصطلح «النظرية» هو أنها تجد العلوم الإنسانية عامة تقع في المفارقة نفسها وهي بصدد قراءة التراث الفكري والفلسفي خاصة؛ كما أنها تجد الثقافة قابلة لتداول مصطلح «نظرية» وإن لم يكن قريبا من النسقية.

2 ـ إزاء هذا المتن، يقف خطاب «التنظير» أكثر تماسكا، وهو يوظف مصطلح نظرية، سواء من أجل شرح مفهوم هذا المصطلح أو بقصد التفكير في صنع معرفة للنقد تعالج قضاياه المنهجية والنظرية، أو بقصد تبني «نظرية» من النظريات وإعادة تنظيمها وتبرير جدواها وأهميتها ؛ إن مفهوم «النظرية» يتعزز في هذا السياق بمصطلحات مثل «المبادئ» و«التفسير» و«النظام» والتماسك والوظيفة. ليصوغ من بعضها أو كلها تعريفات لتأكيد «الوعي» لدى الناقد المنظر بمصطلحه: «النظرية ـ كما أفهمها ـ هي مجموعة من المبادئ العامة المتناسقة والتفسيرات المترابطة والمناهج النوعية التي تنبثق عن درجة معتبرة من الفحص الشامل والدقيق لظاهرة معينة»[31].

ويزداد التعريف تحديدا كلما تبنى الناقد المنظر مرجعية واضحة من الفلسفة أو من بعض العلوم الإنسانية، مثل المادية التاريخية وعلم الجمال، تتيح له الربط بين مصطلحين متضافرين هما مصطلح «النظرية» ومصطلح «المنهج»، ويكون أولهما مؤديا إلى الثاني :

---

(31) حسام الخطيب، «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في النقد والأدب»، ضمن **الفكر العربي**، ع 25، ص. 114.

... تتوجه النظرية إلى تفسير النشاط الأدبي (...) والمناهج هي وسائل علماء الجمال والنقاد النظريين للوصول إلى نتائج منظمة في هذا التفسير، وهي طرائق النقاد العمليين في تعاملهم مع النصوص[32].

إن هذا «الحرص» على تأكيد مدلول الإصطلاح وتقديم التعريفات خاصية من خاصيات الإستدلال في خطاب التنظير، تميزه عن غيره من الخطابات التي تفكر في النقد والأدب، وفي الوقت نفسه تعطيه قدرة الإقناع بما يعمل من أجله، متوخية الدقة والوضوح والحذر من استعمال المطلقات، والتي تلصق عادة بكلمة نظرية، ومن الزعم الذي لا يتصور النظرية إلا نظرية صارمة وكاملة وشاملة :

ولا أود أن أقول إن النظرية هي حامل الحقيقة المطلقة. فنظرية النقد لا تظل جديرة باسمها إلا في نقصها المستمر، أو لنقل : إن جوهر النقد يرفض كل نسق «كامل» أو متكامل، لأن الممارسة الأدبية تظل أكثر خصبا وتنوعا من النسق النظري. ومع ذلك، فإن «نقص النقد» لا ينفي مفاهيمه ولا يلغي شرعية هذه المفاهيم وقدرتها على إطلاق الأحكام[33].

لكن الحذر من هذه المطلقات لا ينفي، بدوره، الأسس التي لولاها لما قامت نظرية، وهي الأسس التي تسميها بعض خطابات نقد النقد بـ«ـالمكونات النظرية»، وهي :

1 ــ المكون الفلسفي، الذي «يشمل التكييف الفلسفي لهذه النظرية، وموقعها من المذاهب الفلسفية الكبرى، وكيف تجيب هذه النظرية على سؤالين جوهريين بصدد «الأدب» يتعلقان بماهية الأدب ووضعية الأدب (...)؛

2 ــ المفاهيم والمصطلحات التي تعمل على جعل آلية التحليل والربط بين الظواهر المجسدة في النص الأدبي وفي عملية تلقي النص، وبين التصورات الفلسفية والسياق النظري العام للنظرية ممكنا (...)؛

3 ــ نقد تطبيقي واسع : يستند في جانبه النظري على أجوبة النظرية حول ماهية الأدب وفائدته ويستند في جانبه التطبيقي على الإستفادة من المفاهيم والمصطلحات التي أنجزتها النظرية»[34].

---

(32) عبد المنعم تليمة، «بين النظرية والمنهج في النقد الأدبي»، **الفكر المعاصر**، ع 59، 1970، ص. 136.

(33) فيصل دراج، «في دلالة النقد»، ضمن **الكرمل**، ع 2، ربيع 1981، ص. 107.

(34) باقر جاسم محمد، «نازك الملائكة ناقدة : بحثا عن نظرية الشعر»، ضمن **الأقلام**، بغداد، ع 11-12، س 24، 1989، ص. 14.

وهنا نستنتج أن المرجعية التي تضبط «النظرية» بصفتها مفهوما، إنما هي مرجعية علمية تريد أن تتوافق ومفهوم العلم نفسه، وتفترض أن النقد الذي يوظف مصطلح النظرية والمنهج عليه أن يقترب من هذا العلم : «والمشكلة الأساسية التي يصادفها النقد الأدبي ـ نظريا ومنهجيا ـ في العصر الحديث هي أنِ أي تفسير لنشاط ما من نشاطات الإنسان أصبح محكوما، في صحة نتائجه أو خطئها، بمدى قربه أو بعده عن العلم...»[35].

ولعل أكثر النقاد الذين ألحوا على العلم، وهم يتحدثون عن «نظرية» الأدب والنقد ومناهجه، هم أولئك الذين تبنوا المرجعية المادية التي أتاحت لهم استعمال جملة من المبادئ والقوانين المرتبطة بالعلاقة بين الفكر والواقع والمجتمع والتاريخ، وأصبح للنقد معها صفة يستحق من خلالها أن يوصف بالعلم، أي بالنظرية والمنهج وأن تنهض معرفته بموضوعه على أساس «نظري» يترجم تلك القواعد والقوانين بما هي مبدأ وشرط قبل الممارسة : «إن الممارسة تحتاج حين تتوخى إنتاج معرفة بموضوعها، إلى مرتكزات نظرية تنطلق منها أو إلى مفاهيم تستخدمها...»[36].

فالممارسة، بمعنى إنجاز النقد، تصبح بدورها منتجة للـ«ـنظري»، ويكون مقصد النقد، أي إنتاج «التنظير»، أهم إنجازاته[37] حتى وهو يتخذ أحيانا كثيرة صيغة وصف للنصوص، تطبيقا لتنظير سابق : «قد يأتي «التنظير» أحيانا بمثابة وصف للنصوص أو بمثابة تعريف بها أو التعليل لها أو أننا نسمي مثل هذا الوصف أو ذاك التعريف «تنظيرا»، وقد يأتي التنظير أحيانا أخرى بمثابة تكرار للمفاهيم الجاهزة أو المنتجة قبلا»[38].

لكن الوعي بضرورة تحديد المرجعية لم يقتصر على أولئك الذين اتبعوا المادية الجدلية، وإنما نجده لدى أولئك الذين انغمروا في الفلسفة والفلسفة الجمالية تحديدا. وهؤلاء كما هو متوقع لابد من أن يستشعروا الإختلاف الذي يطبع مجال علم الجمال وفلسفة الفن، وتضارب الخلفيات التي تحكمه، من مادية ومثالية. وإذا ما استعملوا

(35) عبد المنعم تليمة، **مصدر مذكور**، ص. 139.
(36) يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983، ص. 15.
(37) **المصدر نفسه**، ص. 17.
(38) **المصدر نفسه**، ص. 16.

مصطلح «النظرية»، حرصوا على جعله موافقا للفكر الذي يعمل في هذا الحقل. وبذلك يحيل مصطلح النظرية، في كل مرة، إلى أنظمة فكرية تهتم بموضوع الجمال والفن معها، فيغدو استعمال كلمة «نظرية» استعمالا اصطلاحيا، واصفا لانتظامات «الفكر»، تعبر عنه الملفوظات التي تتكرر في متن التنظير:

> فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تكسون التي تؤكد جانب التوصيل...[39]؛
>
> – .. يتضح لنا أن علم الجمال قد بعد الآن عن النظريات التي تحاول أن تحدد ما هي حقيقة الجمال ليبحث لنا عن الظاهرة الجمالية[40]؛
>
> – لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهي إليها الفلاسفة نتيجة التفهم لعصر أو لنوع من أنواع...[41]؛
>
> – والفن هو بدوره عند كاسيرر لغة من الرموز، ثم تطورت هذه النظرية بفضل ما يسمى في المنطق بدراسة الرموز ودلالتها، خاصة مع الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر[42].

إن متن «التنظير»، لكي يستحق صفته هذه، يتعين عليه أن يكون بالضرورة واعيا بأن عمله يتم ضمن مرجعية محددة وأنه يسعى إلى إيجاد مكان بين النظريات أو معها. وهذا لا يتم دون تقدير الحدود التي تعمل فيها المعرفة والنظريات تقديرا مقبولا، ما دامت ذات جسد يبنى ويميز، وينبعث من أسئلة ملحة ومسنودة بخلفيات لا ينبغي تجاهلها أو تغييبها، بالرغم ممّا يوجد بينها من حوار وقابلية للجدل، لأن غياب الخلفيات «كثيرا ما أدى إلى مماحكات لفظية واهية الأسس عديمة الجدوى أو إلى قبول متعصب أعمى. ومن ثم، نجد من يعتقد أن بين تلك النظريات حدودا فاصلة لا يمكن اجتيازها وأن لها قداسة لا تداس حرمتها...»[43].

ومن ثم، فإن النقد والتنظير له غارقان معا، من حيث يدريان أو لا يدريان، في جدل هو جدل النظريات، وهو الجدل الذي يغير ويقترح. أما مطلق الأفكار

(39) أميرة حلمي مطر، **مقدمة في علم الجمال**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1976، ص. 15.
(40) **المصدر نفسه**، ص. 14.
(41) **المصدر نفسه**، ص. 15.
(42) **المصدر نفسه**، ص. 12.
(43) محمد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1987، صص. 5–8.

والمواقف العامة الفضفاضة، فلا تأثير لها ولا يمكن أن تكون هم المنظر وموضوعه. فعليه أن يستعمل المعرفة وأن يتمثلها في صورة أنظمة أو نظريات مثل «النظرية» السميوطيقية والكارثية، ونظرية الشكل الهندسي، ونظرية الحرمان، ونظرية الذكاء الإصطناعي، ونظرية الذاتية اللغوية، ونظرية الأفعال اللغوية، والنظرية الشعرية الحديثة، ونظرية التفاعل[44] لا أن يراها أفكاراً متجاورة الحدود.

وإذاً، فإن استعمال مصطلح «النظرية» في متن التنظير يأتي، من جهة، للتوصيف، ويأتي من جهة أخرى أفقَ عمل يقوم عليه مشروع تنظيري يعي حدود النظريات وسياقاتها وخلفياتها الإبستمولوجية والفلسفية، ويمكن فعلا من وضع اليد على بدايات تنظير جديدة بقدر ما يرسخ الوعي بالمناهج النقدية ويستوعب المكون النظري ويميزه عن المستوى الإجرائي :

وكان علينا من أجل ذلك أن نقرأ الأعمال الكاملة للناقد (ريشارد) وأن نفرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي، ثم نلمح الخيوط المتنافرة لكل مفهوم نقدي من أجل حياكتها وتقديمها في ثوب جديد[45].

وتبني النظريات لن يكون مقبولا، إذا لم يصحبه تمثل وتعمق في تفاصيلها؛ وإلا صارت مجرد عملية إسقاط أو تشويه، بمعنى أن الإمساك بالتفاصيل، ثم إعادة تنظيمها في أفق إبستمولوجي مغاير، هو الطريق الأسلم إلى اصطناع «نظرية» أو تقديم فروض كفيلة بالبحث عنها.

فالنظريات، إذا، أنظمة قابلة للتحاور، لكن التحاور بينها مشروط. وأي نظرية يمكن أن تنتج عن الحوار تمر عبر الوعي بخطورة التلفيقية وعدم مشروعية الإنتقائية، حتى يتولد مشروع ممكن يستهدف إيجاد «نظرية» جامعة كالتي يمكن صوغها بين اللسانيات الوضعية والذاتية بلسان القائل :

إن هذه النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكل معطيات النص، قربتنا في سبيل إدراك خصوصيات النص الأدبي[46].

---

(44) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، دار التنوير، بيروت، 1985.
(45) عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ص. 9.
(46) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، مصدر مذكور**، ص. 16.

وسواء تعلق الأمر بالنقد البنيوي وتفرعاته الراهنة أو تعلق بجملة «المناهج» التي تكون حركة النقد المعاصر، فقد صار في الإمكان التفكير في «نظرية» على أنقاض نظرية أو التركيبُ بين نظريات أو آستخلاصُ مبادئ من نظرية قائمة لإعادة صياغتها، «لأن النظرية تتأسس على «التجميع والتركيب» من أشتات متفرقة ومتباينة، وقد يكون التباين بين مصادر أجزائها شديدا إلى درجة التناقض فيما بينها»[47].

فإذا لم يكن هناك تركيب بعد تجميع، فلن يكون سوى الخلط؛ وكل تركيب إذا لم يرفع التناقض والخلط، يستحيل أن يكون تنظيرا، وليس هناك من يستخف بالتنظير وفعله إلا من كان غير مدرك لحقيقة ما يفعل:

> إن صناعة النظرية عندي عمل يشبه عمل الشعر عند ابن رشيق الذي يقول إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل، أهول على العالم وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته. وكذلك هو العمل في النظرية وفي كل فكر جاد، ولا يستهتر بذلك أن يستقله إلا الجاهل كما يستهتر بالبحر. أما العالم الذي اكتوى بنار المعرفة، فإنه يعرف كيف يكون التعب والنصب[48].

لعل خلاصة ما عرضناه تدفعنا إلى القول بأن مصطلح «نظرية» مصطلح يمثل حركة بحث عن انتظام ما... وهو في الوقت الذي يشير مدلوله إلى معنى عام مطابق لمستويات مختلفة من التصورات، يعمل من أجل أن يبلغ الدقة اللازمة بالإحالة إلى «نظريات» مقررة خارج النقد العربي. إنه مفهوم يعجز عن أن يسمى فعلا تنظيرات وأعمالا عربية منجزة. فهو إذن علامة على وعي متناقض، يسمى اللامنتظم واللانسقي ويختار تعميم المدلول ويريد الِارتقاء بالمتوزع والمتشتت إلى درجة الِانتظام ولا يخرج عن هذه القاعدة إلا نادرا، وخصوصا في بعض خطابات التنظير المتأخرة فقط.

---

(47). عبد الله محمد الغذامي، **ثقافة الأسئلة**، نادي جدة الأدبي، جدة، 1992، ص. 16.

(48) **المصدر نفسه**، ص. 27.

الفصل الثالث
مفهوم المنهج

أشرنا من قبل إلى أن تردد مصطلح نظرية صاحبه تردد مصطلح «منهج»، وهذا التردد فسح لهما متسعا صار به مدلولهما مستعصيا على التحديد ويتراوح بين الدقة والتعميم، وبين الإستعمال النسقي والتوظيف الثقافي.

غير أن قراءة نقد النقد بمتونه المختلفة، ولا سيما متن التحقيق ومتن التنظير، توقفنا على مستويات من الوعي المنهجي لا تَسلم من التباس يشكك في قوتها، خصوصا إذا ما تتبعنا تردد المصطلح في :

- التعريفات التي تقدم بصدد المنهج؛
- الملفوظات الشارحة لبرنامج الناقد والدارس؛
- التنظيرات الصادرة بصدد موضوعات المنهج وعلائقه وغاياته.

1 ـ متن التحقيق ومفهوم المنهج

إن الذين يقرأون تاريخ النقد أو يقرأون النصوص النقدية القديمة يميلون إلى استعمال مصطلح «المنهج» استعمالا عاما دون تخصيص، ويتقصدون تسمية «الفعل» النقدي المنجز بصفته منهجا دون أن يأخذوا على عاتقهم في البدء تحديد مفهوم «المنهج» تحديدا نظريا دقيقا، ومؤدى ذلك أن المحقق الذي يحقق في «التراث» النقدي لا يملك نظرية خاصة يلتزم بها من جهة، وليس له تصور دقيق لما يراه منهجا من جهة أخرى؛ ويكون عمله «فعلا» يصف «فعلا» سابقا دون أن يحدد أحد الفعلين تحديدا كافيا. مثل ذلك ما يقترحه علينا أحد المؤلفين[1] وهو يبحث عما

(1) مصطفى عليان، منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي عام، دار القلم، 1986.

يسميه «منهج المرزوقي» واصفا هذا «المنهج» بمباحث هي : ثقافة المرزوقي ومعرفته بالشعر العربي؛ تصورات تنظيرية لدى المرزوقي (عمود الشعر)؛ المصطلح؛ موقف المرزوقي لصالح أبي تمام ؛ كيفية استنباط المعنى ؛ تحقيق المعنى والرواية؛ التعامل مع الجوانب الشكلية في شعر أبي تمام ؛ آليات الموازنة والمقايسة؛ تحليل المكونات البلاغية؛ الوقوف عند مسألة السرقات؛ الموضوعية والذاتية.

وتحملنا نظرة سريعة إلى هذه المباحث على القول بأن «المنهج» هنا ليس له أي تحديد، إنه يشمل كل ما يمكن أن يفهمه ويراه الباحث : فالمفهوم مفهوم عام وغير مدعم بأي توجيه نظري مسبق يرتب العلاقات بين مستويات المنهج نفسه ويحدد موضوعه الخاص؛ إنه مفهوم يجر إلى إقحام عناصر يفترض أنها ليست من صلب «المنهج» مثل الخلفيات الإيديولوجية أو الميول.

مثال ذلك أيضا نراه عندما يتحدث بعض الدارسين عن «المنهج النفسي»[2] لدى العقاد، بحيث يصير المنهج خليطا من ممارسات لا يحتملها نقد العقاد نفسه، إذا ما علمنا أن «منهج» العقاد هذا ليس إلا حصيلة ممارسات بـ«ـمناهج» متباينة لم يتفق الدارسون على تسميتها. ويكتفي أغلبهم بالوقوف عند بعضها. فليس هناك رباط جامع يشمل مثلا «العبقريات» التي ألفها العقاد والدراسات الأدبية التي قام بها حول شعراء العرب. فهي، إذا جاز القول، «مناهج» مختلفة: إنها تاريخية تارة ونقدية تارة أخرى، ونقدية جمالية أحيانا ونفسية أحيانا أخرى وتفرض على دارس العقاد مواجهة سياقات متعددة وتلزمه بالحذر من مسألة «المنهج» الممكن في نقده.

ومعنى هذا أن «المنهج» لا يكون منهجا وهو يشمل ممارسات مختلفة في المنطلقات والإجراءات وإلا دل ذلك على تعميم لا جدوى من استخلاص محتواه النظري كما يفعل القائل :

> ومن هنا كان منهجي الذي اعتمدت عليه في بناء هذه المحاضرات (...) يمكن تحديده في الخطوات الآتية :
>
> 1 ـ الِابتداء بالحديث عن أسباب النهضة العامة في مصر خاصة ما يتصل منها بالأدب والنقد؛

(2) عبد السلام الشاذلي، **الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث**، دار الحداثة، ص. 234.

2 ـ تتبع العملية النقدية وتطورها حتى قيام نقد أدبي متميز قام أساسا على الأخذ من النقد الغربي؛

3 ـ الوقوف عند النقاد البارزين أصحاب الاتجاهات النقدية»[3].

إنها خطوات عمل يمكن أن تنفذ كل مرة بمنهج مختلف، أي إن بعضها ذو طبيعية تاريخية وبعضها الآخر سوسيولوجي، وبعضها الآخر أيضا قد يكون نقديا تقويميا... ومن ثم، فإن مثل هذه الملفوظات البرمجية لا تشخص مفهوما محددا للـ«ـمنهج»، وإنما يعين برنامج عمل واستراتيجية غير محددة.

ويشبه هذا الدعوةُ التي يرفعها بعض النقاد ومنظري النقد الطامحين إلى نقد «تكاملي» أو إلى «منهج تكاملي» في دراسة الأدب ونقده؛ فذلك بدوره يدل على نقص في الوعي «المنهجي»، خصوصا وأن مصطلح «التكاملي» يضع المشكل المنهجي في مأزق الوحدة والتعدد، ويستوجب بالضرورة فهما لتعدد التخصصات وإعادة تركيب يلغي التعدد، فتختفي الكثرة والإختلاف لصالح «منهج» واحد مغاير لأصول عناصره، وذي فرضية جديدة. لذلك، فإن مصطلح «التكاملية» يحتاج في كل مرة إلى شرح يؤكد غرابته، وهو غريب لاعتبارين : أولهما أن الإختلاف في ممارسة ما إذا كان حاصل تطور أو تغير لا يخلق فيها تكاملا، فالإختلاف هنا هو اختلاف مراحل لها سياقات خاصة بها؛ وثانيهما أن التكامل يحتاج إلى مبررات متحققة في الممارسة النقدية الواحدة. وكلا الإعتبارين يوقع الدارس القائل بالتكامل المنهجي في تناقضات من قبيل هذا الذي نجده لدى باحث في نقد العقاد من منظور «التكاملية» :

والعقاد في نقده التكاملي هذا يعتمد اعتمادا كبيرا على منهج ذوقي تأثري مثلما كان المازني وطه حسين[4].

وهو قول يمنع التكامل بسبب سيادة .«المنهج» الذوقي التأثري، لأن الذوق التأثري لا يصنع «منهجا» بالأساس.

ومع ذلك، فإن مثل ذلك التناقض لم يمنع بعض الدارسين من شرح «التكامل» النقدي في ممارسة عباس محمود العقاد حين توصف بأنها منهج تكاملي :

(3) كمال نشأت، **النقد الأدبي الحديث في مصر**، معهد الدراسات والأبحاث العربية، بغداد، 1983، ص. 6.

(4) سعيد الورقي، **دراسات نقدية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص. 25.

وهكذا تتحدد ملامح الِاتجاه التكاملي عند العقاد على النحو التالي :

ـ النقد يستمد أسباب وجوده من النص الأدبي، وهذا النص نتاج التلاحم بين العبقرية الفردية وبين البناء الِاجتماعي؛

ـ النص الأدبي لا يمكن فهمه إلا من جماع دلالته الفردية الإنسانية؛

ـ التجربة الجمالية تجربة شاملة، وعلى النقد البصير أن يستمد من المذاهب ما يراه لتفسير العمل الأدبي واستبطان عناصر الإبداع فيه؛

ـ النقد ذوق وثقافة؛

ـ يحتاج الناقد في ثقافته إلى المعرفة الِاجتماعية والتاريخية والجمالية...[5].

ولو تأملنا كل ذلك، لاتضح أن «المنهج» تجميع اجتهادات غير محددة نظريا بل هي عمليات عفوية وانتقائية يحتكم الناقد فيها فقط إلى «ذوق حساس مدرب»[6] لا يوصل إلى شيء سوى «الطريقة التي يتشابك فيها الذوق والتاريخ وأسباب المعرفة وعلوم اللغة»[7].

إن هذه التكاملية ما هي إلا صورة عن نزعة توفيقية وتلفيقية متحكمة في تفكير كثير من النقاد، بمن فيهم الذين أنجزوا خطابات تنظيرية وتبنوا «منهجيات» معروفة كما سنرى، أو الذين مارسوا التحقيق النقدي؛ هؤلاء الذين بحثوا في «مناهج» يعتبرونها قريبة إلى أنفسهم ويرونها في «منهج» من يتبعونه مذهبيا، أو ينتسب إليهم عمليا، لكن ما أن نقرأ عملهم حتى نراهم واقعين في الِالتباس المذكور حين يختزلون الحدود النظرية والتصورية للمنهج، في ظواهر محدودة يراد منها أن تمثل كل «المنهج» أي «المنهج الواقعي» تحديدا.

فالمنهج الواقعي عند حسين مروة، كما يوصف، يتلخص في :

1 ـ مفهوم الواقعية : المفهوم العام والخاص، الإنساني والفردي؛

2 ـ مضمون العمل الأدبي وعلاقة الأثر الأدبي بالواقع الِاجتماعي؛

3 ـ المعايير والقوانين التي تضبط العلاقة (القوانين الفلسفية الماركسية ـ اللينينية)؛

---

(5) المصدر نفسه، ص. 26.

(6) المصدر نفسه، ص. 20.

(7) المصدر والصفحة نفسهما.

4 ـ القدرة على التمييز بين ملامح التجريد والذهنية، وبين المنطلق الفكري للأديب وتجليه في أثر آخر[8].

يتضح لنا هنا أن «المنهج» مجموعة مكونات متجسدة في ممارسَة نظرية ـ تطبيقية، ويتضح لنا أن هذا المنهج لا يتشخص إلا ضمن سياق (منهج) أعم هو النقد الواقعي، فكأن هناك تقابلا بين النقد الواقعي بصفته منهجاً عامّاً، والنقد الواقعي بصفته تطبيقاً خاصّاً يمثله نقد حسين مروة :

إن منهج مروة النقدي هو منهج معرّف، أي له صفة العام. إنه «المنهج الواقعي»، وما يقدم مروة هو «**دراسات نقدية**» في ضوء هذا المنهج، أي ممارسة لهذا المنهج تنتج مفهومه الخاص[9].

ومن ثم، فإن اختزال الحدود تلك وشرحها لا يكفي لكي يتحدد «المنهج» تحديدا. كما لا يكفي الإحالة إلى الخلفيات والسياقات بالعودة إلى «منهج عام» معروف لكي يمنح تلك الحدود وضعا ضمن المنهج، بل تظل واقعة في منطقة الاِلتباس والاِختزال، وقاصرة عن تمثل مفهوم المنهج كما يراه صاحب «المنهج» المعرف هذا حين قال :

إن المنهجية في النقد تكون جديرة بالاِعتبار حين تكون الأسس والمقاييس ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية ما[10].

إن المفهوم الذي يعبر عنه القول السابق دال على وعي بالمسألة المنهجية، وجدير بمن يقرأ صاحبه ونتاجه أن يدرك أن التطبيق ما هو إلا أحد الأوجه التي يتجلى فيها «المنهج» وأن المنهج أشمل، ويقوم على عدد من الأسس الثابتة مثل المستوى النظري والفلسفي الذي يشتغل داخله التطبيق؛ ودون مراعاة هذا المستوى، لا يكون توصيف «المنهج» سوى وصف لممارسة معينة عبر تجلية آلياتها بصفتها خطاباً أو أقوالا.

(8) يمنى العيد، «حسين مروة والمنهج الواقعي في النقد الأدبي»، ضمن **حسين مروة : شهادات**، دار الفارابي، 1981، صص. 115-125.

(9) **المصدر نفسه**، ص. 115.

(10) حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء منهج الواقعية**، مكتبة المعرفة، بيروت، 1972، ص. 6.

2 ـ متن التنظير ومفهوم المنهج

إذا كان خطاب التحقيق قد بقي محاصراً بالتباس مفهوم «المنهج»، فإن خطاب التنظير يجد نفسه مطالبا بأن يكون سيد مفاهيمه ومصطلحاته. وإن لم يحرص على ذلك بعض الذين رغبوا في «التنظير» لمنهج الواقعية مثلا، فلم يتجاوزوا الاِلتباس المذكور، بل وقعوا في الخلط والجمع بين نوعين من الخطاب هما : الخطاب النقدي الواقعي، والخطاب الإبداعي الواقعي :

> على أن أهم خصائص الواقعية في تصوري هي قدرتها الفذة على التحول من المذهب إلى المنهج، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادئ المقررة (...) وإنما أصبحت منهجا حرا في الإبداع الفني والأدبي[11].

فهل يتعلق الأمر إذن بالنقد وبـ«المنهج» النقدي؟ أو بالإبداع بما هو آختيار واقعي، مما يفرض السؤال عن حضور «المنهج» داخل الإبداع ؟!

ما يفرض مثل هذا السؤال هو قرن «المنهج» بـ«ـالحرية»، والقول بالتحول من «المذهب» إلى «المنهج»، الأمر الذي لا يستوجب تقديم جواب، ولكن يستوجب عدم الخلط بين النقد والإبداع.

فالمنهج، كما هو مفترض، لا يعرف إلا بوضع اليد على عناصره كلها. أما تغييب بعض هذه العناصر، فإنه يوقع التعريف بالمنهج في مغالطة أو مصادرة تختزله في البعد النظري أو الإجرائي أو تدخله في دائرة عامة لا ينفصل فيها المنهج عن المعرفة والثقافة.

كما أن تعريف «المنهج» لا تكفي فيه الإشارة إلى بعض مكوناته النظرية أو بعض أهدافه، أو الإشارة إلى غايات عامة كالقول بأن المنهج «اكتشاف، هو إضاءة وتحليل وبصر نافذ»[12]، أو القول أيضا بأنه تعبير عن «وعي ودراسة» لما أنجزه واضع أصلي «دون وعي وغالبا دون دراسة»[13].

فمثل هذه الإشارات لو صدرت عن ناقد ينظر للمنهج وللنقد الواقعي، فلن

(11) صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص. 6.

(12) حنا عبود، **مقدمة في النقد**، دار المعرفة، بيروت، 1989، ص. 13.

(13) **المصدر نفسه**.

تكون سوى عموميات تضيف المزيد من الِالتباس إلى الِالتباس الأصلي الذي يصاحب المنهج النقدي في زمانه ومكانه الأصليين.

أما تعريف «المنهج»، بما هو فعل قابل للمراجعة والتطور والتغير، فهو قضية طبيعية تلحق بكل الأفعال الموصوفة بالمنهجية ولا تخصص منهجا دون منهج. إذ لا وجود لمنهج من المناهج في مأمن من النقد، سواء بالنظر إلى أدواته الإجرائية أو مقاييسه أو فروضه وقوانينه. وقد كان حريا بمن ينظر «للمنهج» أن يعرف أن مفهوم «المنهج» هو معياره النقدي الذي يعطيه الشرعية ويحدد موقعه داخل حقل النقد نفسه.

ولعل أكبر حجة لدى من يقوّم واقع النقد في العصر الحديث والمعاصر هي تلك الحجة التي تؤكد غياب المنهج أو التقصير المنهجي «في اكتشاف قوانين التطور الأدبي العام...»[14]، أي «اكتشاف المسار العام للحركة الأدبية العربية الحديثة من ناحية، والقوانين المضمرة في التجربة الأدبية النوعية كالرواية والقصيدة والقصة القصيرة من ناحية أخرى»[15].

وتسجيل هذا التقصير النوعي في مجال النقد الأدبي يؤشر ـ بلا شك ـ على وعي بأحد عناصر المنهج، المتمثلة في «قوانين». فلا منهج إلا بوجود قوانين تمكن من التعامل مع «الموضوعات» بحسب خصوصيتها. ومفاد ذلك أن الوعي المنهجي يبدأ بإدراك طبيعة التطور الذي يحكم الموضوع، وجملة الشروط المعرفية والثقافية:

> إشكالية المنهج ظاهرة شديدة التعقيد، لأنها مرتبطة بحركة الإبداع الفني وبحركة الفكر الأدبي العام[16].

مثل هذا الوعي ـ وإن آتكأ على تعريفات جاهزة ـ يساهم في دعم مفهوم «المنهج»، وخصوصا إذا كان شارحا لتصور معقول «للنقد المنهجي» نفسه :

> النقد المنهجي ـ كما نعرفه ـ هو ذلك البناء الأدبي القائم والمؤسس على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيمة الجمالية والنفسية والفكرية والِاجتماعية في العمل الأدبي[17].

---

(14) غالي شكري، سوسيولوجيا...، مرجع مذكور، ص. 254.

(15) المصدر نفسه.

(16) عدنان غزوان، إشكالية النقد المنهجي في نقد الشعر الحديث، دار الشؤون، بغداد، 1986، ص. 15.

(17) ورد هذا التعريف منقولا عن محمد مندور، في المرجع السابق، ص. 20.

إن تبني مثل هذا التعريف قد لا يعني أن «الوعي المنهجي» بلغ درجة من «الاِتساق والإحكام». فالتعريف قد يخذل صاحبه أو من يتبناه، إذا كان ملتبسا أو جامعا غير مانع للحدود التي لا تسمح له بالاِتساق، كما هو شأن التعريف السابق الذي يحتوي على عناصر قد تُنسب إلى أكثر من منهج واحد.

فهو إذاً وعي يتلمس أسباب نضجه، ويحتاج إلى مبادئ إبستمولوجية يستمدها المعرف العربي بدءا من حقل العلم أو من العلوم التي لها صلة قريبة من النقد والتي تكفل له مناقشة الشائع من التصورات المطروحة حول المنهج والمنهجية، وتمكنه من تقديم رأي مثل :

> ولقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها. هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج(18).

إن مثل هذا الإدراك يفضي ـ بلا شك ـ إلى وضع المنهج في سياق أعم من الإجراء أو التطبيق، ويرتقي به إلى مستوى الاِتساق النظري والإجرائي :

> المنهج، وننظر إليه لا باعتباره مجرد أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تنير السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلتين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي(19).

لكن بالرغم من هذا الوعي بمسألة المنهج، فإنه بقي وعيا متعثرا لدى أغلبية الذين ينظرون للنقد، وفي طليعتها أولئك الذين يتعاملون مع المناهج بصفتها مذاهب واختيارات نقدية جاهزة، بحيث يقترحون هذه المذاهب للاِتباع ويكون التنظير في جوهره إعادة إنتاج، أي شرحا لما هو موجود من قبل.

وقد لا نبالغ لو قلنا إن ما نجده من اقتراحات إنما هو «نقل» أو رغبة في توظيف «مناهج» لها أصل غربي، مما يستتبع استحضار التحديدات «النظرية»

---

(18) عباس الجراري، **خطاب المنهج**، منشورات النادي الجراري، ط2، 1995، صص.40-41.
(19) المصدر نفسه.

الشارحة من مصادرها الغربية الخاصة بمناهج مثل الواقعية والبنيوية والموضوعاتية والسيميائية، إلخ.

واقتناع «الناقد ـ المنظر» بأحد المناهج السابقة يُوهمه بأنه امتلك «الحل» المنهجي، وأن شرح مبادئ هذا «المنهج» كاف لتجاوز شروط التنظير: إذ يكفي إثبات ما يدعيه أصحاب «المنهج» الأصليون وتقديم الأمثلة وتوسيعها بأمثلة من حقل الأدب والثقافة العربيين !

لقد حدث هذا الأمر مع جميع الذين تبنوا «المناهج» الجديدة، مثل البنيوية التكوينية والأسلوبية والشعرية والسرديات والموضوعاتية والتفسير الأسطوري، بعد النقد السوسيولوجي، الذي طغى على ما عداه خلال العقد السادس والسابع من قرننا هذا واغتر بمصطلحاته التي تندرج تحت اسم «المنهجية» وصاغ منها ملفوظات ذات «إغراء» تمثل بلاغة «العلم» الهادفة إلى استمالة القارئ والأديب وإقناعه بأنه فعلا أمام قول لا يطاله «الشك» من قبيل تحديد «المنهج» بعبارات مثل : «صيغة إجرائية تمر عبر برمجة العمليات والمفاهيم المستعملة»[20]، أو بالقول :

> ليس المنهج قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله. المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم يتطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا هاما؛ كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة للتبلور والتميُّز، وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس علاقتها بموضوعها، وبالوضعية الثقافية والإجتماعية التي تشكل حقل ممارستها[21].

أو بالتأكيد أن المنهج «مرة أخرى ليس قالبا ولا سلعة، وللمنهج بما هو مفهوم أو مفاهيم مرجعية وتقنية وتعني ممارسة، إذ يجب أن تعنى إعادة إنتاجه، وليس تعلم المنهجية بالإستظهار الحميد أو التغني...»[22].

إنها ملفوظات تضع «المنهج» ضمن السياق العلمي، ثم تحتال لتكسير صلابة

---

(20) خالدة سعيد، **حركة الإبداع**، دار العودة، بيروت، 1979.

(21) يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص. 124.

(22) نبيل سليمان، **في الإبداع والنقد**، ص. 126.

هذا السياق بفتح ممر نحو النسبية[23] والمرونة[24] والإجتهاد؛ ملفوظات، لا شك في أنها متعلقة بالمنهج، لكن إذا تأملناها وجدناها تولي أهمية كبرى لما هو نظري، حتى ليصبح الحديث عن «المنهج»، في كثير من الأحيان، حديثا عن النظرية يصل إلى حد الغموض وسوء الفهم فيصبح المنهج منعوتا بـ«ـالنظري» :

المنهج النظري لا يعرف التكيف ولا يتغير بتغير الظروف والأشخاص والإنتماءات، إنه يتغير فقط وفقا لمسار البحث النظري[25].

إن هذا الربط الحاصل بين المنهجي والنظري يزداد التباسا، حين يحل أحدهما محل الآخر في مجال «التنظير» :

«المنهج لا يتعاطى مع الفرد والمناسبة، بل يمارس ذاته وفقا لعلاقاته الداخلية، يبدأ النقد بالمنهج، والمناهج تملك شرعية الإختلاف، والإختلاف لا يعني الإنتقاء والتلفيق وموسمية الأدوات، بل يعني العمل النظري المتطور أبدا من أجل إنتاج أدوات نظرية تقارب العمل الأدبي كي تتلمس أدبيته أو تفضح غيابها»[26].

قد يتبادر إلى الذهن، هنا، أن هذا الإلتباس يمكن أن يرجع إلى عادة ألفها الجدليون الماركسيون، الذين جعلوا النقد وكل الممارسات العلمية والمعرفية أفعالا نظرية تعكس واقعا ماديا تحتيا، لكن هذا الفهم لا ينبغي أن يترتب عليه تلقائيا تطابق «المنهج» والنظرية أو فعل «المنهج» بالتنظير.

إنه مظهر من هوس قد نسمي الملفوظات المعبرة عنه بلاغة جديدة أساسها استدلال يهدف إلى الإستمالة والإقناع بأن ما يقال قول جديد في منهج جديد بتوضيح :

---

(23) تقول يُمنَى العيد : «لكن القول بالمنهج أو بقراءة منهجية لا يعني عملا آليا أو تطبيقا حرفيا لهذا المفهوم أو ذاك، بل يعني الإستعانة بمعارف مفهومية تضيء سبل البحث وتساعده على كشف ما يحمله النص، ما يقوله» (**الراوي : الموقع والشكل**، مؤسسة الأبحاث، بيروت، 1986، ص. 17).

(24) تقول أيضا : «القراءة المنهجية هي تسلح بالمعرفة يستوجبه النص نفسه من حيث هو نص ينبني بتقنيات تشكل قواعد وقوانين نهوضه، كما تخوله ممارسة وظائفه، نطقه الغني. لذا تصبح معرفة ما يراجع النص السردي ــ مثلا ــ من مفاهيم، أمرا ضروريا لمنهج القراءة ويمنحها قدرة الكشف عن سر في النص كامن في منطق تكوينه، ومحرك دينامية هذا الكون. بهذا الكشف تنتقل القراءة إلى السؤال، تكشف القراءة المنهجية فتسأل، وتدخل في فصل المخاطبة والتقدم»، (**المصدر نفسه**).

(25) فيصل دراج، «في دلالة النقد»، ضمن **الكرمل**، ع 2، 1981، ص. 104.

(26) **المصدر نفسه**.

1 ـ المفاهيم عن طريق التعريف؛

2 ـ ملفوظات تعين الخطوات ومراحل العمل؛

3 ـ تحديد الإجراءات والإكثار من الاِقتباسات المرجعية.

ونحن لا نجد هذه البلاغة عند الذين تبنوا المنهج الجدلي فحسب، بل لدى سواهم أيضا وخصوصا الذين أتوا بعدهم ومثلوا ما يسمى «البنيوية» وكانوا أنصارا لا يقلون حرصا عمن سبقهم على تحديد مفهوم «المنهج»، مما يوهمنا بأن هذا التيار إنما هو منهج، قبل كل شيء، يتم توضيحه بملفوظات برمجية وتعليلات نظرية بدءا من استحضار ترابط العنصر النظري والإجرائي : «فالمنهج ليس طريقة في التبويب والتصنيف وحسب، ولكنه طريقة في التفكير والتحليل»[27].

إن الوعي بعلاقة النظري والإجرائي وعي مشترك لدى البنيويِّين، على اختلافهم وتنوع مشاربهم المرجعية ومستويات تمثلهم للـ«ـمنهج» الذي يتبنونه، بل إنهم مهووسون بمسألة «المنهج». ولا وجود لخطاب نقدي عندهم لا يتوقف عند مسألة تعريف «المنهج» المعتمد ومناقشة الإشكالات المتعلقة بموضوعه وغايته بدءا من مصادرة أساسية مفادها أن البنيوية «منهج» وأن شرح البنيوية يعني شرحها بصفتها منهجاً، والحديث عن المنهج البنيوي شرح للبنيوية نفسها، فهي «طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود»[28]؛ وهي «مفاهيم إجرائية تعمل على اقتناص شبكة العلاقات والدلالات... التحولات الجوهرية للبنية»[29].

غير أن هذه الملفوظات لا تشفي غليلا لدى المعرف الذي يظل يشرح ويبرز ما يقوم به وما يمكن أن يقوم به حتى يمنح «المنهج» اكتماله ووجوده باعتباره :

> منهجا للاِكتناه يرى البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة وشبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة بمعناها الأوسع إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله[30].

---

(27) عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1990، ص. 169.

(28) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص. 7.

(29) **المصدر نفسه**، ص. 8.

(30) **المصدر نفسه**، ص. 9.

حقا إنه وعي بمفهوم المنهج، وعي يبحث عن توافق ما، ويقترح شيئا جديدا؛ شيئا يحمل صفة «المنهج» بلا شك :

> يهدف الدراسة الحاضرة إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه أغنى مردودا وأعمق على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة[31].

قد يجرنا هذا الِإقتراح إلى الِإعتقاد بأن الوعي بـ«ـالمنهج» قد تجاوز حدود البحث والقلق. غير أن الأمر ليس كذلك بسبب تفاوت الرغبة والتحقق، أي عدم توافق النوايا النظرية والإنجاز العملي مع مراعاة حضور النص الإبداعي والنص الإبداعي العربي تخصيصا، ثم عدم مراعاة خصوصية «المنهج» بالقياس إلى خصوصية الثقافة العربية ذاتها. مما أوصل بعض البنيويين إلى مواقف مثل التوفيقية أو التلفيقية التي نجدها منتشرة بصيغ مختلفة وكأنها النزعة السائدة التي يلتمس لديها الحل المنهجي، والتي أتاحت أربعة أشكال كبرى من التوفيقية.

1 ـ فهناك نزعة توفيق بين منهجين؛

2 ـ ونزعة توفيق بين أكثر من منهجين بدعوى التكاملية؛

3 ـ وهناك نزعة توفيقية استبدالية تغير المنهج بحسب متطلبات النص؛

4 ـ وهناك نزعة تلفيقية عامة تنوع مصطلحها ولا تخضع لتصور مبدئي.

قد تكون النزعة التوفيقية، من حيث المبدأ، نزوعا طبيعيا في العلم في مراحل معينة، عندما يصل «المنهج» إلى طرق مسدودة أو إلى نتائج ناقصة، أو يكشف جوانب لم تعالج بعد أو يستثمر حاجيات وأسئلة لم تجد جوابا بعد وتكون في حاجة إلى تغيير أداة العمل ولكنها مرفوضة من حيث المبدأ والغاية.

ولعل طبيعة النص الأدبي، من حيث هو نص ملتبس ومعقد ومركب من عناصر شتى، تشجع النقاد على هذا النزوع التوفيقي. إذ يبقى الأمر في أغلب الأحوال رأيا أو تفكيرا شخصيا لدى الناقد. لكن المسألة ليس لها هذا الوجه فقط (ولا ينبغي أن يقبل مثل هذا الوضع)، فهناك ضوابط معرفية يستوجبها كل قول معقول ومقنع، وبخاصة عندما تستعمل المعرفة لغايات تتوخى نتائج علمية أو فكرية أو

(31) كمال أبو ديب، **الرؤية المقنعة**، الهيئة المصرية العامة، 1984، ص. 46.

أدبية قاطعة، يمتنع معها أن يمارس الشطط أو التحريف أو توظيف عناصر لا تقبل التوظيف على غير موضوعاتها وفي غير مكانها. ذلك ما يريده العلم، وتقرره كل إرادة في «الفهم» تحتمي «بالمنهج» أو المنهجية.

وأما التوفيقية المقبولة، فتستوجب «صنع» منهج بديل تختفي معه المناهج الأخرى: «صنع» يتم بسبل معقولة ومضبوطة، يفرض فيها تحويل عناصر أنظمة ما إلى نظام بديل. فكل توفيق إن لم يصل إلى صنع نظام بديل، قابل للإستعمال ومحقق لفهم جديد مقنع ومبرر، ولا يتجاوز بداية «المناهج» السابقة، إنما هو صنع تلفيقي كما هو الحال لدى من يجمع عناصر من هذا المنهج أو ذاك ويعمل بها ليكون مثلا سوسيولوجيا ونفسانيا، بلاغيا وإنسانيا، ثم يستحضر المادة النظرية التي يعمل بها هذا المنهج مع المادة النظرية التي تفسر ذلك المنهج.

إن هذه التوفيقية المعلنة، سواء تلك التي تريد تطويع المناهج لصالح النص أو التي تريد تركيب نقد من عناصر منهجية ذات مرجعيات مختلفة، هي تلفيق فقط وإن حمل هذا التلفيق نزعة التكاملية بدعوى وجود نظرية تكاملية أو منهج تكاملي.

ولقد ظهرت الدعوة إلى التكاملية أو التركيبية تجسيدا لهذه التوفيقية والتلفيقية بدءا من اشتراطها أساساً للدراسة والبحث الأدبي وأفقاً لكل عمل نقدي منذ الأربعينيات واستمرت إلى يومنا هذا.

ولعل الحجة التي يتعلل بها دعاة التكاملية في التنظير هي عجز كل منهج وحده عن استيعاب النص الأدبي والإحاطة بعناصره كاملة ومراعاة خصوصيته.

إنها دعوة تقع في صلب التوفيقية وتصل في تطبيقاتها إلى حدود التلفيقية، سواء تبنت شعار «التكاملية» أو شعار «التركيبية». وأساسها كائن تارة في غياب الوعي بـ«ـالمنهج»، وتارة في عجز الناقد المنظر عن السيطرة على موضوعه؛ مما ينجم عنه توفيقية ساذجة لا تعرف الحدود التي تجعل المنهج «منهجا»، بل تجعله مجرد تلفيق.

مثال ذلك ما نراه من حديث عن «منهج الرؤية الفنية»[32] والذي يكتفي بالإشارة «إلى بعض أدواته وبعض مصطلحاته الجمالية»[33] أو يعتقد في شيء اسمه :

(32) عبد العزيز الدسوقي، «نحو علم جمال عربي»، ضمن عالم الفكر، مجلد 9، ع 2، 1978، ص. 41.
(33) المصدر نفسه، ص. 44.

> منهج فني يهتم بالعمل الفني وحده ومن داخله يصل إلى كل القيم الفكرية والجمالية (...) منهج يجمع في إطار واحد بين جوهر كل تلك المناهج، ولكنها تتفاعل وتتوحد وتتحول إلى معيار واحد هو ما أطلقت عليه منهج الرؤية الفنية (...) لقد أفاد هذا المنهج من كل مناهج النقد الموضوعية والتاريخية والإجتماعية والنفسية، ولكنه في النهاية حدد لنفسه نسقا معينا ميزه عن كل هذه المناهج وجعل له طبيعة مختلفة ووظائف مغايرة[34].

إنها رغبة في خلق نقد منهجي على أساس جمع عدة مناهج وتسميتها بعد ذلك بمصطلح يخصص منهجا واحدا سابقا ومجاورا لكل المناهج، أي النقد «الفني» ـ هذا النقد الذي يتحول باسم الفن إلى أفعال حرة تقتنص من المناهج ما تستطيع، دون ضوابط المنهج ! هذا مع العلم بأن منهج «الرؤية الفنية» بقدر ما يتخلى عن موقعه «الأصلي» في تصنيف النقد، يضع نفسه بديلا عن المناهج التي يستعير منها. وبذلك يقع الخلل من جهة البناء النظري ومن جهة المصطلح الذي يتصف ويتسمى به. ويشبه هذا «الفهمَ» لمسألة المنهج ما نراه في القول الآتي الذي يعتقد في أن أهمية المنهج ليست في دقة المصطلحات المجردة فقط، وليس حتى في النتائج التي يصل إليها النقد، بشأن أديب أو أثر أدبي ما. فكل هذه الأمور على أهميتها ثانوية بالقياس إلى الأمر الأساسي الذي هو :

> المنهج (...) مركب معرفي له كيفيته الخاصة في النظر إلى الأثر والإستمتاع به أو لنقد معرفته، وله طرائقه الخاصة في إغناء وعينا كقراء. على أن المقياس لسلامة المنهج ومدى موضوعيته إنما يتكشف ويتحدد ويأخذ وجوده العياني بالتطبيق[35].

وهو قول واضح الإضطراب، من جهة اختزاله «المنهج» في التطبيق وجعله المصطلحات عناصر جوهرية، والنتائج عناصر ثانوية، دون أن يعلل طبيعة التركيب الممكن في المنهج النقدي؛ إذ كل شيء هو بناء مركب أصلا حين نتجاوز المفردات في الكلمات والمصطلحات والأفكار. ولا وجود لنظرية أو منهج لا يتم باعتماد تركيب لصالح «بناء» يهدف إلى احتواء موضوعه، ويرفض أن يكون من صنع هذا الموضوع أو تحت طلبه، لأن القبول بهذا لا ينتهي إلا إلى منطقة ينعدم فيها المنهج.

(34) **المصدر نفسه**، ص. ن.

(35) أحمد يوسف داود، **لغة الشعر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص. 153.

وتلك دعوى لا نجد أكثر اضطرابا منها إلا الدعاوى التي لا تعترف بالمناهج وتتبنى بقصد منهجا معبرا عن «اللامنهج»، أي مجرد تطبيقات تتناسب ورغبة الدارس ـ الناقد، وتزعم بأن ذلك هو الذي يعطي النقدَ الصفة المنهجية الملائمة له :

> بيد أني لم أحكم منهجا ما، في إطار قواعده النظرية، في نص منَ النصوص، وإنما أكتفي بلمحات من المنهج يثيرها النص نفسه...، لأن هذا في نظري هو المنهج القويم في دراسة النصوص[36].

إنها دعوة لا تولي آلمنهجَ أي حضور سوى أن يكون خلفية تزود الدارس بما ينتقيه بحسب ما يراه مناسبا للنص ! وهذا فهم غريب يخرج بالنقد من حدود المنهج. وحتى لو حصلت «الفائدة»، فهي فائدة ثقافية لا تؤسس منهجا ما، وإن ادعت ذلك :

> لقد أفدت من هذه المناهج في ضوء تصوري هذا لها، وأفدت من النقد الفني. وبهذا لم أعالج النصوص بلا منهج، وإنما عالجتها في ضوء منهج «تكاملي» يرجع تفسيره للأشياء وتصوره لها إلى أصول الفكر الإسلامي[37].

فعذر الناقد الذي يهرب إلى مفهوم «التكاملية» قد يكون وارداً في حدود الاِعتراف بالوضع الإشكالي السائد، لكنه لا يقبل ممن يزعمون أنهم يبحثون ـ بوعي ـ عن «منهج» يتألف من منهجين أو أكثر.

هذا المأزق الذي صاحب عددا من النقاد ووجههم إلى البحث عن «التركيبية» والاِنتقائية دون أن يهدأ لهم خاطر أو أن تستقر لهم قدم على أرض منهج محدد، بمن فيهم الذين تبنوا البنيوية كمنهج اكتناه؛ هذا الاِكتناه الذي لا يقف ـ بالمنهج ـ عند حدود النص الموجود ولا يقتصر على الوصف، لأن من مبادئه أن يرصد الجدلية (ليكون جدليا أيضا) وهي تلك الجدلية التي

> تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع والتي تجعل بنية القصيدة تجسد بنية الرؤيا الوجودية، بنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاِقتصادية والبنى الفكرنفسية في الثقافة[38].

---

(36) عودة الله منيع العنين، **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي**، ص. 9.

(37) **المصدر نفسه**، ص. 9.

(38) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، مرجع مذكور، ص. 9.

وظيفة الإكتناه هذه، الموجهة «بالجدلية»، تعطي النقد (المنهج) غائية وظيفية لا صلة لها بالمنزع الوصفي للمنهج في حدوده الأصلية التي قررتها «البنيوية»، ولا مبرر لها ولا لوجودها إلا بصفتها قلقاً في الوعي «المنهجي» الذي لم يتحرر بعد من الإنتقائية وهو يسعى إلى الإنتظام ضمن نسقية البنيوية : نعم إن البنيوية ليست «منهجا» صارما ولا وحيد البعد ولا مجرد مفاهيم، الأمر الذي يجعل البحث مشروع تطوير واستكمال ونظر في شتى ما تحقق باسم البنيوية، لكن ذلك لا يبرر تصوراً يرى «المنهج» تركيبا من شتى المقاربات مثل :

1 ـ التحليل البنيوي للأسطورة؛
2 ـ التحليل الشكلي للحكاية؛
3 ـ مناهج تحليل الأدب المشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي؛
4 ـ المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي؛
5 ـ تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي...[39].

أو يكون مطية لاختلاق دعوة تقترح نقط لقاء بين منهجين مثل المنهج التكويني والمنهج البنيوي ـ السميائي :

على أن أهمية الأخذ والإفادة من هذين المنهجين تتجلى في نظرنا في المقدرة على صياغة منهج واحد يستجيب لموقف نقدي معين من النص الأدبي، وكما يتجلى في القدرة على ممارسة هذا الموقف النقدي على نص عربي له خصائصه التاريخية والإجتماعية والأدبية. وتبقى هذه المقدرة عملا شخصيا، مهما كان حجم الإفادة من هذا المنهج[40].

فهي إذن دعوة إلى التوفيق والجمع بين أكثر من منهجين، مثل المنهج السوسيولوجي ومناهج أخرى مثل الأسلوبية أو السميائية :

.. فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمما لمناهج أخرى وليس بديلا لها، وأن يتصرف على نحو يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل[41].

(39) كمال أبو ديب، الرؤية المقنعة، مرجع مذكور، ص. 6.
(40) يُمنى العيد، في معرفة النص، مرجع مذكور، ص. 124.
(41) محمد حافظ دياب، «النقد الأدبي وعلم الإجتماع»، ضمن فصول، ع 1، م 4، دسمبر 1983، ص. 71.

هكذا تتعزز الدعوة التوفيقية بالإنتقال من منهج إلى آخر وبعدم التزام منهج واحد عند مقاربة النصوص؛ بمعنى أن الناقد ليس له «منهج»، وإنما هو مطالب بأن يكون صاحب «مناهج» يوظف منها ما يراه مناسبا وموافقا لطبيعة النص الذي يعالجه. فهو ناقد منهجي، ما دام ينصت إلى النص ويعرف كيف يصل إليه عبر المنهج المناسب! :

المنهجية ليست واحدة، ولكن تنوعها لا يمنع من تأكيدها جميعا، وكل في مجالها حين لا يكون موضع سجال مع الأخرى، على خصوصية الكشف الذي تتوصل إليه وأهميته وكفاءتها المتميزة في سبر أبعاد النص وإبداعاته[42].

إن معنى هذا التصور لمفهوم «المنهج»، إقرار بوجود نسبية مّا تجعل المناهج عاجزة عن الإشتغال على كل النصوص، وبأنه يستحيل عليها أن تراعي خصوصية النصوص.

ولعل هذا «الفهم» يمتلك شيئا من المقبولية، ظاهريا على الأقل، وذلك اعتبارا للإختلاف الظاهر بين المناهج. ولكنه في جوهره مغالطة كبرى، فهو بقدر ما لا يمنع النسبية داخل المنهج الواحد؛ يصادر على خصوصية النص التي يتستر خلفها، والتي لا تنفع معها التكاملية ولا اختيار «المنهج» المناسب، إنها هي مسألة اجتهاد وفهم وتقدير من وجهة نظر ممكنة دائما في كل منهج على حدة :

إن الدرس المنهجي المقصود هو ذاك الذي يتم على هدى منهج في البحث والتعليل والإستنتاج ليستند إلى طريقة فعالة في سبر النصوص وبلوغ كنوزها وأسرارها وإلى مفاهيم محددة خاصة بهذا المنهج وطريقته الإستدلالية، منهج يتوصل في اعتماده إلى نتائج محكمة الدقة، يُسْتَبْعَدُ إن لم يستحل بلوغها بطريقة وبمفاهيم أخرى غير تلك المتبسطة والمستعملة من قبله، هذا الدرس المنهجي للنصوص الذي وحده يستحق اسم الدرس أو البحث النصي[43].

إن مبررات هذا الإنتقاء والبحث عن المناسب بين «المناهج» إقرار بقصور المناهج جميعا، فلا وجود لمنهج شامل وتام :

---

(42) سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص. 16.

(43) سامي سويدان، «البحث في النص الشعري»، ضمن **الفكر العربي المعاصر**، ع 54-55، 1988، ص. 48.

عدا كون المنهج الواحد، مهما بلغت فعاليته، يبقى دون التمكن من الإستحواذ على أوجه الإبداع المختلفة أو مستوياته المتعددة في النص المعالج[44].

هنا إذن دعوة إلى تركيبٍ مّا بين المناهج، لم تصل إلى درجة التصريح، واكتفت بأن تكون دعوة إلى عدم التعامل مع «المناهج» النقدية تعاملا آليا أو الحث على البحث عن منهج بديل يتجاوز قصور المناهج الحالية، خصوصاً وأن

.. أي منهج قاصرٌ وحده عن الإحاطة بالمعطيات الكلية للنص الأدبي. وليس التداخل المشار إليه بين مناهج متعددة إلا محاولة لتلبية حاجة أساسية في عملية التحليل الأدبي، حيث تتعدد أبعاد النص وتتنوع وتتطلب مساهمة أكثر من منهج في استقرائها[45].

ولا شك في أن الأمر ـ لدى من يقتنع به ـ راجع إلى المناهج ذاتها، والتزامها حدودا خارجية (علم الإجتماع، التحليل النفسي...) أو حدودا داخلية؛ وهي حدود موضوعية تفترضها وجهة النظر التي يختص بها كل منهج، وتترجمها المفاهيم والمبادئ النظرية ويجسدها الإجراء، ويشخصها القصد النقدي في نهاية الأمر.

وفعلا، فإن هذه الحدود قد تكون مصطنعة ومتصورة، لأنها ليست مادية صرفا؛ ولكن موضوعيتها حقيقة إبستمولوجية، أي بناء عقلي. ليست أبدا حدودا وهمية يمكن اختراقها دون اعتبارات إبستيمولوجية، حتى وإن رأى الناقد المنظر أنها حدود ذات «تخوم ضعيفة»[46] لا تمنع من التجاوز، وهي كذلك لا تمنع من التجاوز، لكنها تحول دون القفز عليها عبر التوفيقية أو التلفيقية لأنها دائما حدود منهجية.

لكن الإصرار على القول بأن النص يفرض «منهجه» إنما هو إصرار يعصف بـ«ـالمنهج» لصالح نظرية ما للنص، تجعله فوق «المنهج»، ويخلق تراتبية بين المناهج هي تراتبية خاطئة بلا شك، لأن العلاقة الممكنة دائما هي علاقة قابلة لأن تتجسد من مواقع مختلفة. فالنص، اعتبارا لانفتاحه وتعقده وخصوصيته، يقبل جميع «المناهج» ويعطيها ما تريد الوصول إليه، كلٌّ على حدة.

(44) سامي سويدان، المصدر نفسه، ص. 52.
(45) سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، مرجع مذكور، ص. 19.
(46) المصدر نفسه، ص. 19.

وكما سبقت الإشارة، خلال الحديث عن الوضع الإشكالي، فإن «النقد» يقدم دائما صورة ما للنص. وليس ضروريا أن تكون هذه الصورة واحدة في جميع المناهج النقدية : فليس للنص مفتاح واحد، عكس ما يقوله أنصار الموِقف الاِنتقائي الذين لا يملون من العزف على وتر «خصوصية» النص والقول بأن :

> ...لكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص.
> وأردأ أنواع النقاد هو ذلك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز أو بمنهج مسبق وإيديولوجيا مسبقة[47].

وحاصل هذا القول ــ كما قلنا ــ أن تعدد مناهج النقد لدى الناقد الواحد (حتى تكون له مفاتيح كثيرة) هو لخدمة النص،

> وأن المناهج جميعا يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه ولا يجوز البتة تمديد الأثر الأدبي على سرير بروكست، أي منهج جاهز سالف[48].

والنتيجة أحد أمرين : إما أن يمتلك الناقد كل المناهج، وإما ألا يقرب إلا النص الذي يتوافق والمنهج الذي يتبناه. وفي الحالة الأولى، على الناقد أن يحيط إحاطة شاملة بالمناهج لكي يرى المناسب منها أو ليجد فيها ما يناسب النص ويحلله «تحليلا نفسيا وماديا وبنيويا وجماليا وذوقيا»[49]، أو يختار مفتاحا واحدا. وفي هذه الحالة الثانية، عليه أن ينتظر ولادة النص الذي يمكن أن يقبل الخضوع للمنهج.

وكلا الأمرين دال على التعسف وسوء الفهم للنقد وللمنهج والأدب، ولو أن هذه التركيبة ــ التوفيقية ــ قد تكون مفهومة لدى من يتصور «المنهج» خارج «العلم» وبعيدا عن المنهجية التي تدعي الصرامة في التطبيق، لكنها تصبح دالة على الاِستغراب حين ترد على لسان من يقف ضد التوفيقية والتلفيقية ويرفع شعار «المنهج» العلمي.

وأيا كانت العلل، فهي غير مقنعة، لأن احتواء النص طموح يتعذر الوصول إليه، وتحول دونه طبيعة النقد وتكوين الناقد وخصوصية النص الفني الذي يظل

---

(47) جورج طرابيشي، **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، 1978، ص. 8.
(48) **المصدر نفسه**، ص. 8.
(49) **المصدر نفسه**، ص. 9.

مستعصيا، ولا يسمح بإعطاء نفسه بصورة تامة ونهائية وقاطعة، ويضع كل مقاربة ضمن المجال النسبي والممكن والمحتمل والمعقول.

وإذا كانت هذه الدعوة تغري أحيانا بسبب خصوبتها الثقافية، فهي لا تستطيع أن تقنع الباحث في المناهج والنظريات وترضيه إبستيمولوجيا وفلسفيا؛ بل تظهر له الجانب الناقص في الوعي الإبستمولوجي، والذي يخفي قصورا في تمثل المناهج والنظريات بالدقة اللازمة التي تقتضي جهدا يعجز عنه النقاد الذين يتبنون المنهج الواحد، فبالأحرى أن يتمكنوا منها جميعا أو أن يجدوا مكان التقاء بين مناهج مثل: الواقعية، وعلم الاِجتماع الأدبي، والتحليل النفسي للأدب، والبنيويات، والسيميائيات، والنقد الفني والجمالي.

إنها أهم «المناهج» التي تسود النقد العربي، ولا أحد استطاع أن يضيف إلى التنظير الأصلي لها شيئا، سوى ما يبررها ويوسع دائرة توظيفها في تناول الأدب العربي، والتوفيق بينها دون فرضيات قادرة على صنع منهج مستقل له نظريته الخاصة، يتجاوز حدود إعادة الإنتاج. وإعادة الإنتاج هذه تتسبب في إحداث «فراغات» في جسم التنظير، حيث يتم طرح التصورات بصورة ناقصة، مع ترك جوانب هامة غائبة (للعلم بها)، مع إهمال للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثق منها «المنهج» والزمن الثقافي للمنهج (إذ لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره).

القسم الثالث
مفاهيم النقد في متن نقد النقد والتنظير

الفصل الأول : النقد والفن
الفصل الثاني النقد والعلم
الفصل الثالث مبادئ النقد
الفصل الرابع وظيفة النقد
الفصل الخامس : تصنيف النقد
الفصل السادس انتقاد الواقع النقدي
الفصل السابع : النقد والقراءة
الفصل الثامن النقد والحداثة
الفصل التاسع معوقات الانتظام في خطاب نقد النقد والتنظير

الفصل الأول
النقد والفن

1 ـ النقد والفن

كثيرا ما يتردد على مسامعنا، أو في ما نقرأه، عبارات ومصطلحات وتصورات تقرن النقد بـ«ـالفن» أو تصفه بكلمة «فن»، بل وتصنف النقد الأدبي ضمن أنواع الأدب نفسه. ولعل في هذا مظهرا من أهم المظاهر المشخصة للوضع الإشكالي، خصوصا إذا وضعناه مقابل التصورات المعارضة التي تصر على إلحاق النقد بـ«ـالعلم».

إن أسباب الإشكالية هنا متعددة : بعضها يرجع أساسا إلى مصطلح «الفن»، وبعضها الآخر يتسبب فيه مدلول مصطلح «العلم». ولكن أقوى الأسباب هي التي تنتج عن ممارسة النقد وتريد أن يكون اختيارات علمية أو اختيارات فنية تسمي نفسها نقدا علميا أو علم الأدب أو نقدا فنيا أو فن النقد.

حقا، إن كلمة «فن» كلمة ملتبسة؛ وكثيرا ما يتداولها الناس، ومن بينهم الأدباء والنقاد، بمدلولات غير واضحة، بحيث تدل في اللغة العربية على أشكال من المهارات وألوان من السلوك والحرف والصنائع التي تتميز بالإتقان والتفرد والإدهاش، كما تلحق بأنواع من المعارف والعلوم التي تصبح فنونا من القول.

إن هذا الِالتباس له دور في صنع الإشكال، لأنه يدخل درجات من التعميم من جهة، ويلحق ظواهر خاصة بممارسات أخرى بفعل مختلف هو النقد الأدبي، بحيث يكون حينا منها وحينا مثلها، بينما هو شيء آخر تماما. وحتى حين نتجتب هذا الالتباس، ونلتزم بما هو آصطلاحي، نجد أن مصطلح «الفن» لا يخلو من الِالتباس

الصادر عن طبيعة المرجع الذي يفسره؛ إذ هو مرجع فلسفي جمالي، وفيه تعارضات جوهرية؛ مثالية ومادية. الأمر الذي رسخ الإشكالية الحاصلة بين النقد والفن والعلم منذ القرن التاسع عشر[1] وجعل حدود مصطلح «الفن» تتسع حينا وتضيق حينا آخر. ويكفي أن ننظر إلى الفن كما يراه أقطاب الفلسفة الجمالية المثالية، أو كما يراه دعاة الواقعية. فالخلاف هنا كبير: فالفن في المرجع المادي فن وظيفي إيديولوجي[2]؛ والفن في نظر المثالي مجرد من المادية والنفعية والأخلاقية والمنطقية[3].

ولو توجهنا جهةَ أنصار الفن للفن، التأثريين والانطباعيين، وبحثنا عما يدعم موقفهم الفني، واستقرأنا وجود «الفن» في نقدهم وحديثهم عن الفن، لوجدنا أن الخطاب الذي ينجزونه لا صلة له بالفن إلا بكونه حديثا عن موضوع الفن. فخطابهم يقع داخل المعرفة وداخل العلم بالشيء الموضوع للتفكير؛ وعندما يكتبون، يجدون أنفسهم مضطرين إلى الاحتماء بالعلم، وينتجون نقدا مدعما باستدلالات وحقائق وآراء وأحكام هدفها الإقناع. فهم يناهضون كل دعوة لجعل النقد منهجاً وعلما ولا يقلون علمية ومنهجية عن كثير ممن يدعون الميل إلى العلم في النقد، إنهم ينتجون خطابا يخفي منهجيتهُ ويتنكر لها[4].

وإذا تساءلنا : هل يتطابق خطاب ما بموضوعه ؟ ثم ما هي العناصر التي يمكن أن تبرر الاقتران أو التشابه أو التطابق ؟ فإن الجواب المبدئي والبديهي سينفي التطابق. فالفن عمل يظل متفرداً ويعمل على إمكانات غير إمكانات النقد، وبوسائل معدلة، مثل اللغة التي هي أداة تخييل وترميز، أو وسائل أخرى غيرها، للوصول إلى دلالات غير مقيدة، تتجه نحو الاحتمالية والتعددية؛ بخلاف العلم والنقد. فالنقد يتولى الكلام عن «الفن»، بينما لا يسع الفن إلا أن يكون صامتا لا يتكلم إلا بحضوره وأن يكون في حاجة إلى لغة العلم.

---

(1) N. Frye, **Anatomie de la critique**, Gallimard, 1969, p. 18.

(2) نقصد هنا أن الذي يجمع المذاهب المتفرعة في الفلسفة المادية التاريخية، في صورة واقعية، أو واقعية اشتراكية، أو بنيوية تكوينية : يعمل من أجل إظهار البعد الوظيفي الأدب بالنسبة للمجتمع أو للفئة التي تنتج الأدب.

(3) انظر: بنيديتو كروتشه، **مجمل فلسفة الجمال**، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، بيروت، 1947، صص. 25–27.

(4) جواد علي الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**...، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1971، صص. 423–432.

ومعنى ذلك أن النقد لا يمكنه أن يكون فنا إلا بتقدير خاص يعمم صفة ما من خاصيات الفن تجاوزا، يمكن معه القول بأن للنقد بعض خصائص الفن.

لكن لا ينبغي لذلك أن يجر إلى مقايسة تنتهي إلى جعل النقد فنا حتى وإن كانت الخاصيات العلمية في النقد ضعيفة، لأن ضعف الخاصيات العلمية لا يعني اتصاف النقد بـ«ـالفن». كذلك، فالنقد مهما كانت علاقته بالعلم، يظل محكوما بإطار فكري[5] له بديهيات وفرضيات، وإن نبعت من تأمل الفن مما يمنحه تعاليا وتباعدا عن الفن موضوعه، ولو كان عاجزا أن يكون دراسة منظمة[6]. فما لا ينتسب إلى العلم، لا ينتسب بالضرورة إلى الفن، وخصوصا إذا تعلق الأمر بخطابات ذات طابع معرفي لها صلة بمرجعيات (علوم إنسانية وعلوم بحتة) وذات قيم ومواضعات، وموضوعات قابلة للتداول وإعادة الإنتاج، ومحكومة عامة بمقاييس الخطإ والصواب، عكس الفن تماما.

إن العلاقة المعقولة هي بالأساس علاقة مزدوجة :

1 ـ علاقة موضوعية تمنع التطابق؛

2 ـ وعلاقة مرجعية تؤطر النقد وتمده بما يروج في فلسفة الفن أو علم الجمال. ومن الأجدر أن يُرى المشكل بصفته مشكلا مرجعياً، علاقة تستوجب البحث عن المحتوى النظري للنقد في صلته بالفن وعلم الجمال.

وهكذا قد يتساءل الباحث في مجال النقد الأدبي العربي القديم والحديث: هل يمكن الحديث بالفعل عن نقد «جمالي»[7] أو نقد فني؟ وبالتالي هل هناك مفهوم جمالي للنقد ؟ إنهما سؤالان يفرضان الانتباه إلى أمور، منها أن على الباحث عن الإجابة ألا يغتر بتردد مصطلحات «جمالية» و«جمال» و«فن» في كتابات مؤرخي الأدب والنقد، وأن يضع مايسمى الإتجاه «الجمالي» الذي يوضع ضمن اتجاهات وتيارات النقد الأدبي العربي موضع الدرس والتحقيق. الأمر الذي يدفعنا لزوما إلى

(5) انظر: نرتروب فراي، مرجع مذكور، ص. 18.

(6) نفسه، ص. 30.

(7) إن هذا النقد الجمالي، نظراً لما يحيط به من التباس، يعني في أغلب الأحوال «النقد الفني»، حيث أن العدة التي يعتمدها هذا النقد الفني هي من خلاصة فلسفة الجمال خصوصا، كما رأينا في فصل سابق («مرجعيات نقد النقد والتنظير») وميل النقاد والفلاسفة إلى السليم بترادف وتداخل الفن والجمال أمر معروف.

التساؤل عن وجود علم للجمال أو فلسفة للفن في النقد العربي. وهو تساؤل قد يجر بعض المنظرين العرب إلى القول بعدم وجود هذا الفرع المعرفي الفلسفي[8] :

وفيما يختص بالنقد العربي، يكاد يكون من المؤكد أنه لا وجود لهذه الفلسفة الإستيطيقية[9].

وهو إنكار ينتج عنه نسف الأساس الذي يمكن أن يدعيه ما يسمى «النقد الجمالي العربي» أو «النقد الفني»، بحيث تصبح مدلولات كلمة «الجمال»، مثل مدلول كلمة «الفن»، لا تعنى شيئا بالتحديد :

بيد أن تتبعنا لمدلولات هذه الكلمة لن يهدينا إلى شيء كثير، وإن اتخذت مدلولها الحديث الذي نحسه جميعا على تفاوت حظوظنا في تمثله والإفصاح عنه[10].

لكن المنظر العربي ـ فيما يبدو ـ لا يقبل أن يسلم تسليما نهائيا بهذا الموقف، ويجد نفسه في حاجة، إلى هذه «الفلسفة»، ومعترفا بما هو موجود من كتابات تنتسب إليها، اعتمادا على مفهوم شامل وكلي لفلسفة الفن أو لعلم جمالي، ليؤكد في أكثر من مناسبة :

إذا قلنا جماليات وكنا نقصد علم جمال، فالعلم غير مرتبط بقومية من القوميات، فأنا لا أستطيع أن أقول «علم جمال عربي»، هناك جهود عربية في علم الجمال، لكن علم الجمال نفسه لا يتصف بصفة قومية. وإذا كنا نقصد فلسفة جمالية، فالفلسفة أيضا لها صفة الكلية، وبالتالي ليس لها صلة بالمفهوم القومي[11].

إن تبني عدد من النقاد العرب لهذا الإتجاه وسعيهم في توظيف المفاهيم الجمالية مسألة واضحة، كما أن ميلهم إلى التطبيق العملي على النصوص من جهة ومحاولتهم إنتاج خطاب نظري في علم الجمال وفلسفة الفن دليل آخر أكثر صراحة، بحيث لا يبقى التبني منحصرا في نطاق مفاهيم، بل يشمل «الفلسفة» التي تقدم هذه المفاهيم التي يحتاجون، منذ البدء، إلى تعريفها بأنها : «النسق الفكري المترابط

---

(8) انظر : القسم الثاني، الفصل الثاني.

(9) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد الأدبي**، دار الفكر العربي، 1968، ص. 31.

(10) عبد الحميد يونس، **الأسس الفنية للنقد الأدبي**، دار المعرفة، القاهرة، 1966، ص. 11.

(11) مجاهد عبد المنعم مجاهد، «الجمالية العربية» (ندوة) ضمن **الفكر العربي**، ع 67، ص. 147.

الذي نبحث من خلاله عملية الإبداع الفني ونختبر على (كذا) ضوئه طبيعة الأعمال الفنية في اللغة العربية وسيكولوجية مبدعها والعناصر التي شكلت ذوقه بطريقة فلسفية»[12].

وبتعبير آخر لهذا المعرف نفسه، ليس علم الجمال غير :

مجموعة الأسس النظرية والقواعد والقوانين التي تدرس على (كذا) ضوئها التجربة الجمالية وتمتحن من خلالها الخبرة الجمالية ونتذوق عناصرها الفنية وقيمتها التصويرية والتعبيرية والتشكيلية[13].

ولعل تأمل هذين التعريفين يظهر خللا يجعل علم الجمال (أو الفلسفة الفن) خليطا مكونا من رغبة النقد ونزعة التحليل السيكولوجي، علما بأن علم الجمال ليس نقدا ولا سيكولوجيا للتذوق، بل إن فعل «التذوق» أو مايمكن أن يدل عليه، ليس من اختصاصات علم الجمال أو فلسفة الفن، ولكنه موضوع يهتمان به ويبحثان فيه فقط. كما أن تفسير تجربة الفن سيكولوجيا ليست أبدا من اختصاصات علم الجمال، وإنما هو يناقش الأسس الممكنة لإنتاج الموضوعات والأحكام الجمالية...

حقا، إن الوعي بعلم الجمال، في بعده الأنطولوجي، شرط ضروري في مناقشة للوضع الجمالي للنقد الأدبي؛ كما أن هذا الوعي، في حالة عدم إدراكه لحدود فلسفة الفن والجمال، يجر إلى خلق تطابقات غير مبررة أو مشكوك في أهميتها، وخاصة حين تتجرأ فتجعل النقد «فنا»، بينما لا يقنع النقد أن يكون فنا، ولا علم جمال يريد لنفسه أن يكون فنا أو نقدا. وإن العلاقة الممكنة هي علاقة حوارية من مبدإ الخلافية، ولا تقوم علاقةٌ توتولوجية، أي إنها علاقة ترفض أساسا القول بالتطابق.

فالعلاقة الخلافية تبدو أولا في طبيعة «الموضوع» : فموضوع علم الجمال موضوع «كلي» ومجرد، بينما موضوع النقد موضوع خاص ومعين وقابل للحكم والتحليل؛ وتبدو ثانيا في «القصد» المختلف: فالنقد يريد أن يبدي رأيا في موضوع «جمالي» بمقاييس يستقيها من علم الجمال أو الفن، بينما يريد علم الجمال إثبات قوانين للظاهرة الجمالية أو الفنية.

---

(12) عبد العزيز الدسوقي، «نحو علم جمال عربي»، **عالم الفكر**، مجلد 9، ع 2، 1978، ص. 27.
(13) **المصدر نفسه**، ص. 28.

وقد ظهر الوعي بهذا في التنظير النقدي العربي المعاصر، خصوصا لدى أولئك الذين ينظّرون لعلم الجمال وفلسفة الفن، ويضعون معالم فارقة بين النقد الأدبي وعلم الجمال، بها يصير «علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة»[14]. ويحلون علم الجمال في موضع متعال وسابق، أي ضمن المعرفة وضمن الفلسفة التي تأتي قبل النقد وبعده في الوقت نفسه، بحيث إذا كان «النقد تفسيرا للعمل الفني، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير، أو هو قول البعض: نقد للنقد. فهو فرع من فروع الفلسفة»[15].

ويظهر الفرق، بالإضافة إلى ماسبق ذكره، في وجود معيارية صريحة في النقد، وخاصة عندما يتبنى «المفاهيم الجمالية»؛ بينما يبقى علم الجمال وصفيا إلى حد كبير، وعاما ومجردا، تاركا للنقد التكفل «بتحليل عمل فني، فيحكم على قصيدة أو على لوحة ليبين مواطن الجمال أو النقص»[16].

إن الخلافية تفرض نفسها، ولا تقول بغير علاقة حوارية فاعلة، فعلها بقوة تسمح بانتساب الموضوعات الأدبية إلى مجال «الجماليات» وباستعارة جهاز علم الجمال والفن لدراستها، كما قد تظهر حينا آخر على هيئة التقاء النقد بعلم الجمال. فهي إذن علاقة حوارية بالأساس تجعل «النقد الأدبي يقف على أرض مشتركة مع «علم الجمال» وهناك مساحات كثيرة يتجولان عليها»[17].

وهذا الإلتقاء لابد من أن يغني الإثنين معا، وخاصة النقد الأدبي. وهو أمر لا يجادل فيه أحد من النقاد العرب، بمن فيهم الذين يأخذون بتصورات متعارضة في فلسفة الجمال : «أما الأسس الجمالية، فإنها توسع لنا في الميدان من ناحية، وتضع بين أيدينا مادة وفيرة من ناحية أخرى؛ وهي ـ قبل هذا وذاك ـ يمكن العثور عليها في النقد الذي سبق أن قلنا عنه إنه يعتمد على التذوق والتفاعل مع العمل الفني والقول إنه جميل أو قبيح»[18].

---

(14) أميرة حلمي مطر، **مقدمة في علم الجمال**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1976، ص. 6.
(15) **المصدر نفسه**.
(16) **المصدر نفسه**.
(17) عبد العزيز الدسوقي، **مصدر مذكور**، ص. 47.
(18) عز الدين إسماعيل، **مصدر مذكور**، ص. 31.

إن هذه الحوارية أعطت النقد الأدبي، الذي ينطلق من المادية التاريخية، أيضا جهازا مفهوميا جماليا، لم يبق معه علم الجمال ضمن سياقات الفلسفة المثالية فقط، ولكنه أضيف إلى الفلسفة المادية نفسها، واقترن بها ـ باسم علم الجمال الماركسي ـ فرعاً من الفلسفة الماركسية التي اشتق منها بصفته علماً آخر، هو «علم الجمال الأدبي» الذي يعني النقد المجهز بعدة الجمالية الماركسية[19]. فنقل النقد مباشرة من إطار «الفن» إلى إطار العلم، حيث إن علم الجمال الأدبي يثبت للنقد مرجعية علمية، في التفكير والتطبيق، ويعطيه موقعا في المعرفة، طبيعته أنه فعل «تعرف» و«إدراك»، «يفضيان إلى معرفة الواقع وقيام صلة خاصة بهذا الواقع»[20]، نتيجة تآزر بين القوى المدركة وصفات المدرك وعناصره[21]، مع بقاء هذا التعرف تعرفا جماليا حاملا للتقويم الجمالي[22]، غير متغافل عما يمكن أن يعتبر شروط إنتاج هذا الموضوع الجمالي ملحاً على أن «نشاط السياق وعناصره مدخل وحيد إلى التعرف على (كذا) تركيب البنية وحقائقها»[23]. ومعنى ذلك أن التركيز على الموضوع الجمالي، من حيث هو معطى ذو شكل، ينهض عليه الموقف والحكم : فـ «الناقد لا يستخلص حقائق هذا الموقف نفسيا وروحيا وفكريا واجتماعيا إلا من حقائق التشكيل ذاتها»[24].

وفي مقابل هذا الفهم الذي يميل إلى ترجيح لغة العلم في النقد، اعتمادا على علم الجمال وفلسفة الفن، أو الذي يؤكد المغايرة القائمة بين النقد وموضوعه الجمالي، تنتشر مواقف كثيرة مناقضة، بعضها يعيد ترتيب العلاقة بين النقد والفن والعلم، أو يبسط العلاقة أصلا ليلحق النقد بالأدب والفن، بدءا من إقصاء العنصر العلمي، «لأن النقد الأدبي نفسه ليس علما. ذلك أن العلم إذ يحدثنا عن العالم الحسي، يتحدث النقد عن الأدب الذي يتحدث عن الإنسان وعما يفعله في هذا العالم حديثا ذاتيا قوامه الوجدان»[25].

(19) نموذج ذلك كتاب عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة، 1978.
(20) **المصدر نفسه**، ص. 18.
(21) **المصدر نفسه**، ص. 20.
(22) **المصدر نفسه**.
(23) **المصدر نفسه**، ص. 100.
(24) **المصدر نفسه**، ص. 116.
(25) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية، 1972، ص. 5.

وهو قول أساسه الخلط بين الموضوع الأدبي والنقد، من أجل رفض الإدعاء الذي يقيد النقد بحدود العلم وبهدف تحرير المناهج النقدية من إكراهات العلم ليبقى النقد متفاعلا بعضه ببعض عكس المناهج العلمية : «فالمناهج النقدية بخلاف المناهج العلمية تتكامل حتى في الوقت الذي تبدو فيه متعارضة»(26).

ومثل هذه التصورات من شأنه أن يجعل النقد مطالبا بأن يكون فنا أو تكون له طبيعة خاصة أبعد ما تكون عن العلم : «من هنا كان النقد الأدبي أقرب بطبيعته إلى الفن من العلم»(27).

أما مبررات هذا القول، فقد تكون مستمدة أساسا من صلة النقد بصاحبه، أي الناقد المبدع : «فالنقد ـ لذلك ـ تعبير عن الناقد، أي إنه عمل إنشائي خالق لا يختلف عن الأدب في شيء»(28). ولأنه كذلك، يؤكد حضور الناقد في نقده : «إن النقد الأدبي فن شخصي، فن يعتمد على الثقافة والبصيرة النفاذة، وعلى النزاهة وعلى الذكاء أكثر مما يعتمد على المذهبية»(29).

ولعل هذه المبررات الأخيرة واهية بدرجة لا تصلح خاصيات تعريفية، لأنها مبررات موجودة في كل عمل ثقافي. أما الإلحاح على إنشائية النقد، فهو إلحاح على رغبة لم تتحقق بعد في النقد، مادام الأدب إنشائيا، شيئا مختلفا عن النقد بخصوصية إنشائه.

وهي تصورات سرعان ما تدخل في تناقضات صريحة، ولو استكثرت مسوغات التبرير كأن تقول بأن العمل النقدي غير قادر على الإحاطة بالموضوع الجمالي والفني، «على الرغم من كل مايبذله الناقد من جهود الكشف عن طبيعة العمل الأدبي وماهيته، فلن يستطيع في الأغلب أن يحيط بكل جوانبه وأعماقه»(30).

وهو قول به اختلال، لأنه يتضمن تصورا مثاليا للعلم، ويأبى أن يراه عملا نسبيا،ولكن نزعة الإطلاق والتعميم تدفع إلى قول ذلك أو قول آخر يقصي العلم من

(26) خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974، ص. 21.

(27) «تمهيد» **عالم الفكر**، عدد خاص بالإتجاهات الحديثة في النقد، ع 2، مجلد 9، يوليوز 1978، صص. 5-6.

(28) رشاد رشدي، **النقد والنقد الأدبي**، دار العودة، 1971، ص. 82.

(29) عبد المنعم خفاجي، **النقد الأدبي الحديث ومذاهبه**، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ص. 13.

(30) **المصدر نفسه**، ص. 6.

مجال النقد بادعاء «أن العمل الفني الناضج الحي لا يمكن أن يخضع تماما لأي منهج نقدي بالذات، ولأن هذا المنهج مهما يكن عميقا وشاملا، فإنه لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو مقياس»(31).

إنه زعم يسهل تبين منطقه المثالي التجريدي المطلق الذي يجرد المنهج والعلم من الصفة النسبية، وهي نسبية لا تنكرها الفلسفة والنقد معا.

إن التناقضات التي تنتهي إليها مثل هذه الأقوال التي تسبغ على النقد الأدبي صبغة الفن، تجد نفسها مضطرة إلى الإستعانة بـ«ـالعلم» وترجيح الجمع والتلفيق في رسم حدود العلاقة : «هو فن يجمع كل العلوم ويتكئ عليها، وفيه يظهر تطور العلوم الإنسانية في المجتمع. فالنقد لا يستطيع أن يكون مفصولا عن علم اللغة وعلم الاجتماع والفلسفة»(32).

إنه رأي يصبح معه «الفن» علم العلوم. وهذا منتهى التناقض الذي لا يخفف منه إلا القول بعلاقة استغلال وتوظيف : «إن النقد الأدبي ــ في رأينا ــ فن يستخدم العلم، وليس له قوانينه»(33)، أو : «النقد فن يستخدم العلم، إنه يبدأ دائما بانطباع شخصي يعقب المسح الأول السريع لأرضية العمل الأدبي. وعلى أساس هذا الإنطباع الذي تقوده الحساسية الفنية، يتحرك الناقد المسلح بالمنهج ويبرز استجابته الكلية للقصة والقصيدة»(34).

إنه تناقض أخف من سابقه، يقيد العلم بخدمة الفن، وينسى أنه يبحث عن مصالحة مستحيلة، إلا على حساب العلم أو على حساب الفن.

وإذاً، فإن تعريف النقد بصفة الفن تعريف يتعالى بالنقد فوق العلم، ويؤكد عجزه عن ترك الأداة العلمية لإقامة الوصف والتفسير وإصدار الحكم، أي إن صفة

(31) نبيل راغب، **النقد الفني**، مكتبة مصر، د ت، ص. 10.

(32) إلياس خوري، «النقد العربي وآفاق النقد الجديد» (ندوة) **مواقف**، ع 42/41 صيف 1981، ص. 15.

(33) خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979، ص. 12.

(34) **المصدر والصفحة نفسهما**. إن هذه التصورات تتردد لدى أكثر من ناقد، وخاصة أولئك الذين يرون النقد فنا ثم يدعون إلى توظيف العلوم لتقويته وإسناده (انظر: سامية أسعد، في مجلة **الفكر المعاصر**، ع 53، يوليوز 1969، ص. 62).

«الفن» كمصطلح هنا أقل ما يقال عنه، مصطلح ليس له معنى محدد، يلفه التناقض، خصوصا عندما يصير النقد فنا وأدبا يستخدم منهجا أو عدة مناهج:

> فالنقد، من هذه الناحية، أدب ينظر في الأدب ويحلله ويقيمه ليبدي رأيه فيه استنادا إلى مفهوم الناقد ومقاييسه التي لا تغفل ـ بحال من الأحوال ـ عن المؤثرات في شخصية الأديب، وبالتالي في أدبه، من بيئة طبيعية وأفكار وأنظمة من شتى الميادين من عوامل زمنية ووراثية وعنصرية وسواها [35].

إنه تصور تلفيقي في جوهره يميع حدود النقد والعلم معا، ويبيح لنفسه أن يرى النقد فنا مطالبا بـ«ـأن يستخدم، بالإضافة إلى التحليل، أداة أخرى هي المقارنة ليحدد التقاليد الفنية التي ينتمي إليها الفنان ويبين إلى أي مدى أضاف الفنان إلى هذه التقاليد»[36]. فكأن هذه «الأداة» ليس لها موقع محدد أو صفة، وأن النقد حر، والحديث عنه يفسح المجال لمثل هذه الأقوال، التي لا تخرج النقد من نطاق الفن فقط ولكن تخرجه من دائرة النقد أصلا، وذلك إمعانا في التناقض الذي يؤكد، بلسان صاحب القول السابق، أن «تحديد مفهوم النقد الفني كعلم منهجي موضوعي يعتمد في تقاليده ومعاييره على العلوم الحديثة»[37].

وهكذا، فحتى نفي صفة العلم عن النقد نزوعا إلى إثبات فنية النقد، يحتاج، في الاستدلال، إلى العلم وإلى تسطير قواعد تخصص النقد بصورة برنامج عمل كالذي يأتي :

1 ـ استقلالية العمل الأدبي وتميزه عن ظروفه الخارجية؛

2 ـ كونه بنية جمالية غنية وملأى بالرموز؛

3 ـ أغراضه وقضاياه [بالـ]رغم [من] اختلافها وتنوعها هي مترابطة في وحدة استيطيقية؛

4 ـ لغة الشعر مشحونة بالأساطير التي تحتاج إلى الفهم[38].

هذه المقاييس التي يراد للنقد الفني مراعاتها لا تجعله فنا، إنما هي تخصص

---

(35) ميشال عاصي، **الفن والأدب**، المركز التجاري، بيروت، 1970، ص. 123.

(36) نبيل راغب، **النقد الفني**، ص. 10.

(37) **المصدر نفسه**، ص. 5.

(38) مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**، دار الأندلس، 1981، صص. 185-227.

موضوعه، وتتطلب عملا ما متسلحا بنظرية للأدب وبإجراءات ملائمة يستحيل أن يبقى معها النقد عملا فنيا أدبيا مطابقا لموضوعه.

نستنتج مما سبق أن كلمة «الفن» بالرغم من ارتباطها بعلم الجمال وفلسفة الفن، تفقد مدلولها حين تقترن بالنقد وتؤدي إلى خلق تشويش تصوري مفض إلى التناقض. فليس في إمكان النقد، حين يعالج نصا، أن يكون إبداعا بالمقياس الجمالي أو الفني الذي تهتم به فلسفة الجمال والفن؛ كما أنه لا يمكنه أن يتخلى عن الاستدلال الذي يعطيه حضورا في المعرفة وحظوظا من الإقناع، ويحقق له وظيفة ما. فالنقد ليس خيالا ولا حلما ولا مجازا ولا تركيب رموز فقط، بل هو عمل منهجي ينتسب إلى خطاب المعرفة حول الأدب، إن لم يكن قادرا على حل إشكالياته، داخل المعرفة، فهو أعجز عن أن يحلها داخل الفن.

2 ـ النقد قيمة

عندما نتحدث عن النقد الفني أو النقد الجمالي ـ كما يحلو لمؤرخي النقد ومنظريه العرب أن يسمُّوه ـ، فإن هذا الحديث يفضي، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إلى مجال «القيمة» وإلى مجال «الحكم» الذي يؤكد تلك «القيمة»؛ إذ لا يمكننا أن نفكر في النقد الفني أو الجمالي إلا انطلاقا من تصور «قيمة» معينة تعطى الموضوع صفة الفن أو صفة الجمال، ولا يمكن أن نتصور هذا النقد بعيدا عن معيارية معينة تحدد له قيمة الفن والجمال، حتى وإن امتنع عن أن يصدر «الحكم».

وبذلك يتحرك، من حيث يدري أو لا يدري، على مساحة إشكالية كبرى ولا يستطيع أن يحدد فيها هذه «القيمة» تحديدا صارما قاطعا، لأن مدلولها ذو «دلالات مختلفة متعددة بقدر ما تتعدد المجالات التي يطلق عليها. فرغم أن نظرية القيم حديثة في الفلسفة، إلا أنها مفهوم له مصداقيته الهائلة التي تنتشر في اللغة المعتادة واللاهوت والاقتصاد وعلم النفس والإجتماع فضلا عن العلوم المعيارية المعروفة : المنطق والأخلاق والجمال...»(39).

(39) صلاح قنصوة، **نظرية القيمة في الفكر المعاصر**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1986، ص. 40.

وهذا معناه أن البحث عن «القيمة» في صلته بالجمال والفن لا يمكن إلا أن يكون فلسفيا بالأساس، وأخلاقيا[40] في المطاف الأخير، لأن للـ«ـقيمة» وظيفة لا ترضى بأن تكون مكتفية بذاتها، أو بأن تظل مطلقة. فهي دائما مستعملة ضمن الفلسفة والثقافة لتعبر عن مواقف، أي عن أخلاق ما ــ ولو أخفت نفسها في مطلقات ــ فهي لا تقدر أن تمنع نفسها من اقتحام مجال الإيديولوجيات وصراعات المذاهب.

وحتى حين يزعم النقد أن لا صلة له بالقيم «الخارج ــ أدبية»، فهو لا يفعل أكثر من ترجمة قيم خارجية بطريقة مواربة تؤكد تلك «القيم» بمنحها مكانا مماثلا لها في الأدب عبر النقد. إنه لا يلغيها ولكنه «يخصصها» ويوسعها ويناقش ما يتعارض معها من قيم، الأمر الذي ينشأ عنه صراع داخل النقد الفني أو النقد الجمالي، تجد البدائل فيه ما يعارضها؛ كما هو الشأن بين من يعتقد في الفن للفن ومن يعتقد في الواقعية، ومن يعتقد في الانطباعية، ومن يتمسك بالعلمية.

بل إن علم الجمال نفسه لم ينشأ إلا بحثا عن حل لمشكلة «القيمة» نفسها، لأنها جوهر مشكلة «الحكم» الجمالي : فالقيمة موجودة في الشيء وفي ذاته، كما يحبذ أن يقول الفلاسفة والنقاد الجماليون المشتغلون بالفلسفة المثالية، الذين يرون القيمة ماثلة في ذلك «الشيء» المجرد الذي يتحقق وجوده في علاقته بقوة الإدراك، دون أن يتمكن منه ماديا أو محاكمته منطقيا، أو انتظار تصديقه تاريخيا وواقعيا، ولا يرجى منه نفع مادي وعملي أو أخلاقي[41].

هذا، بينما رأى غيرهم من الذين انحازوا إلى فلسفة مضادة أن «القيمة» موجودة ظاهريا في «الشيء»؛ إلا أن هذا الشيء لم يوجد لذاته ليكون موجودا لحمل قيمة مطلقة فقط، بل هو موجود في سياق ثقافي ومادي وتاريخي، ويدل على موقف أو رؤية تؤثر وتفعل وظيفيا، ويمكن الاقتراب إليها وتعليلها ومناقشتها ورفضها بما يؤكد دورها في المجال الإنساني.

---

(40) شارل لالو، **الفن والأخلاق**، ترجمة عادل العوا، الشركة العربية، دمشق، 1965، ص. 126.

(41) هذا هو جوهر فلسفة كانط التي استعادها أمثال بنيديتو كروشه (انظر : بنيديتو كروشه، **فلسفة الفن**، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، بيروت، 1947، صص. 25–27.

هذا ما يدفعنا إلى القول بأن مفهوم «القيمة» حين يوضع للنقاش دليل على حصول وعي نظري، ودليل على وجود خلفية نظرية ما في التنظير الذي يقرن النقد بالجمال والفن.

وهذا الوعي عليه أن يميز بين نوعين من «القيم» كقيم مجسدة في موضوعاته وقيم مجسدة في مرتكزاته وأدوات عمله، وعليه أن يجد الصلة بين النوعين. وإذا لم يتمكن من ذلك، فهو ينتج خطابا منشطرا مادامت «القيم» متعارضة وبينها احتمالات التضارب. فالقيمة موجودة هنا وهناك بمدلولات غير محددة، وهو ما يستوجب الوعي المذكور.

إن تردد مصطلح القيمة في التنظير النقدي يأتي بصورة تلقائية لدى كل النقاد الذين نظّروا للنقد في إطار الفن والجمال، بمن في ذلك النقاد الإنطباعيون. وهو أكثر حضورا لدى أولئك الذين رغبوا في نقد علمي جمالي أو نقد فني يستعين بالعلم، هؤلاء الذين مارسوا التنظير على وجه الخصوص وكانت لهم طموحات بهذا الصدد : «لا تنحصر محاولتنا إذن في إيجاد نقد علمي في تحليل عملية التذوق مرتكزين على صفتها الجوهرية، وهي الشعور بالقيمة أو ما نسميه اللحظة الجمالية»[42].

فالقيمة هنا بالتأكيد هي «قيمة» العمل الأدبي موضوع النقد، هي ما يتحقق فيه ويمنحه وظيفة أو مغزى أو صفة، بحيث تكون «قيمة» العمل الأدبي حاصلة فيه بصفتها «جزءا عضويا من وظيفة الفن العلمية»[43]، وموضوعَ اختلاف[44] شديد الصعوبة على التعريف[45]، بسبب نسبيته[46] التي يبقى مجال الِاتفاق عليها أمرا عصيا، حتى وإن كانت هذه القيمة إحدى القيم الكبرى المعروفة في الفلسفة مثل الخير والجمال والحق، لأن «تعريفها بتعريفات ثابتة أو معايير محددة قد ظهر أنه أمر مستحيل، لِاختلاف الآراء في معنى الخير أو اختلاف وجهات النظر في معنى الجمال...»[47].

(42) شكري عياد، **دائرة الإبداع**، دار إلياس، 1977، ص. 5.
(43) نبيل راغب، **النقد الفني، مصدر مذكور**، صص. 13-14.
(44) أميرة حلمي مطر، **مصدر مذكور**، ص. 75.
(45) شكري عياد، **مصدر مذكور**، ص. 42.
(46) **المصدر نفسه**، ص. 38.
(47) أميرة حلمي مطر، ص. 96.

وبالرغم من ذلك، فإن النقد والنقد الفني والجمالي خصوصا، مطالب بتحديد القيمة وتحديد مرجعها وأسباب الِإختلاف فيها، حتى يكون النقد قادرا على العمل وأن يكون قادرا على إصدار حكمه، معتمدا في ذلك على نظرية ما للقيمة : «فالنقد، أو أصول النقد بتعبير أدق، لابد له من أن يعتمد على النظرية والقيمة»(48). وأكثر من ذلك، فإن النقد ـ بصفته علما للأدب ـ عليه أن يحدد هذه الصفة اعتمادا على موضوع عمله : «فلابد من الِإعتراف بأن علم الأدب هو، في نهاية المطاف، دراسة للقيم»(49).

ونتيجة لذلك، فإن العلم يعترف بأن موضوعه إشكالي، بمعنى أنه موضوع اختلاف، لا وجود فيه لقوانين صارمة. لكن الِإعتراف بالِإختلاف وبالنسبية، والوقوف عندهما، ليس أمرا كافيا للتخلي عن «معايير» يمكن أن تكون مقبولة ومقنعة؛ وليس من مصلحة الحكم النقدي أن يبقى مجرد حكم نسبي، أو أن يكون حكما معللا بقيمة(50) فقط، بل لابد من أن يكون التعليل ضمن ما يمكن أن يعتبر قواعد أو قوانين، مقبولة ومعترفا بها، حتى يمتلك الحكم قوة يفضل بها على أي حكم آخر : «فمهما كان مجال القيم، فهو مجال الرغبة والتفضيل والِإختيار الإنساني»(51).

ومعنى ذلك أن القيمة متحققة في منفعة ما أو إرضاء ضمير أو إمتاع، وهي مترتبطة كل الِإرتباط بالرغبات والميول الإنسانية ولكنها ليست أيضا مجرد رغبات وميول، بل تتضمن أيضاً عنصر الوجوب وماينبغي أن يكون(52). وهذا هو الذي يمنح القيم وجودا شبه موضوعي يحدث حوله اتفاق ما، أو اشتراك في المعرفة والتعيين، بحسب المعايير المفضلة ؛ «وإلا ما كان من الممكن للناس أن تشترك في إثبات قيمة معينة»(53). فقد ثبت أن «هناك أشياء يتفق البشر جميعا على الإعجاب بها. وينطبق هذا الوصف على الأعمال الأدبية العظيمة»(54). وهذا، دون أن ننسى أن القيم حين تختلف وتتناقض، تعبر عن رغبات متنافية ينجم عنها صراع، وخصوصا الصراع

(48) شكري عياد، ص. 44.
(49) **المصدر نفسه**، ص. 35.
(50) شكري عياد، ص. 37.
(51) أميرة حلمي مطر، ص. 95.
(52) **المصدر نفسه**، ص. 97.
(53) **المصدر نفسه**، ص. 96.
(54) شكري عياد، ص. 38.

الإيديولوجي والديني. وهو صراع يتمحور رمزيا في مفاهيم قيمية. ومن ثم، فإن «القيمة» الخاصة للعمل الأدبي والفني وغيره تتحول إلى حالة «إدراك» أو إلى حالة فعل تذوق وتقدير لشيء من الأشياء بسحب موقع وموقف المدرك الناقد. فالقيمة، لكي توجد وجودا شبه موضوعي، تتطلب ذاتا تضاف إليها. إذ : «لا تعرف إلا بالإضافة إلى الذات»[55]. وكلما قيل إن للعمل الأدبي قيمة، وكان ذلك معناه أنها قيمة يعبر عنها قارئ أو جماعة ما : «إن القيمة التي يمتلكها عمل فني ما تعتمد على كون هذا العمل قيما (بالنسبة) لناقد أو قارئ أو جماعة أو فئة»[56].

وهنا قد ندخل دائرة مفرغة: فالذوات تبقى متفردة ومتفاوتة. ومن شأن حمل «القيمة» على الذات والذوات أن يتركها معلقة، مهما ادعى الناقد أن «وجود القيمة يعتمد على وجود علاقة بين القيم وأولئك الذين يقومون بعملية التقييم...»[57] أو أولئك الذين يتميزون بـ«ـالحاسة الفنية أو القدرة على التذوق. فهؤلاء ليس في وسعهم إلا أن يؤكدوا نسبية القيمة، ولو كانوا موصوفين بالاستعداد والموهبة والذوق السليم»[58].

ويترتب على ذلك حقيقة هي أن النقد الفني أو النقد الجمالي عاجز أن يحدد موضوع القيمة؛ وفي أحسن مستوياته التنظيرية لا يتجاوز المطلقات، ولا يصل إلى درجة التحديد المنهجي، راضيا بتصورات عامة كهذه التي تتعلق بالقيمة والتي يصوغها في شكل مبادئ :

1 ـ إن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان ويتميز ويتقدم على الشعور بالمنفعة؛

2 ـ يترتب على المبدإ السابق أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعا، لا يختلف باختلاف الأشخاص والحضارات وإن اختلفت مظاهره؛

3 ـ إن الشعور بالقيمة قابل للتحليل، بحيث يمكن فهم جوهره ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف؛

---

(55) أميرة حلمي مطر، ص. 97.

(56) خلدون الشمعة، **المنهج والمصطلح**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1979، ص. 140.

(57) **م. ن**، ص. 141.

(58) علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت 1979، ص. 343.

4 ـ إن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر(59).

إلا أن مسألة «القيمة» ليست مسألة مشروطة بالشعور والتدريب، بل هي مسألة أبعد من ذلك ولها بعد فلسفي يتحرك فيه الإيديولوجي مع الاجتماعي في شكل «رؤية للعالم» وفي شكل أدوات للتعامل مع «العالم».

3 ـ النقد ذوق

إذا كان مفهوم القيمة مفهوما فلسفيا وإشكاليا في عمقه، فهناك مفهوم آخر لا يقل إشكالية، وإن كانت حمولته الفلسفية ضعيفة، هو مفهوم «الذوق»،

ومفهوم الذوق هذا يتواتر بقوة في النقد الأدبي، حيث يتواتر مفهوم الفن والجمال والقيمة، ليمنح «الناقد» والمتلقي علاقة خاصة بالموضوع الأدبي المبني على الحرية في تمثل الفن والجمال والقيمة تصل درجة العفوية.

وغير خاف أن مسألة «الذوق» أثارت مناقشات واسعة بين فلاسفة الفن والجمال ولم تحظ باتفاق، نظرا لأن فعل «التذوق» مشروط بعناصر متغيرة، أي إنه فعل لا تحكمه ثوابت واضحة سواء في الموضوع أو لدى المتلقي، مما يفيد بأن المتغيرات هي التي تقدم هذا «الذوق» وتمنحه قوة أو ضعفا، ليكون أذواقا لها حيثيات نفسية وتربوية وثقافية وموضوعية تتمثل في صورة قيم، أو تحيل عليها. ومن ثم، فالناقد ومنظر الأدب حين يتحدث عن علاقة «النقد» بـ«ـالذوق»، إنما يقحم النقد في قضايا متشعبة وفي مجالات تنعت بأسماء مثل الملكة والموهبة والحدس والحس. وهذا ما يضع الناقد المهتم بالتنظير أمام صعوبة التعريف : «وأول صعوبة يلقاها الباحث في الذوق الفني لا تعود إلى طبيعته فحسب، ولا إلى غلبة الذاتية بحيث تختفي الموضوعية أو تكاد، وإنما تعود إلى عدم الدقة في استعمال الألفاظ والمصطلحات»(60).

لكن كل ذلك لم يحل دون الحديث عن الذوق الفني، التذوق في النقد، ولم يمنع النقاد والمنظرين من الانسياق مع هوى «التعريف» الذي يربط النقد بمفهوم الذوق، بل لا يجدون حرجا في الإقرار بالصعوبة والسعي في الاتفاق في الآن نفسه :

(59) شكري عياد، **مصدر مذكور**، ص. 51.

(60) عبد الحميد يونس، **مصدر مذكور**، ص. 128.

والذوق ـ بمعناه العام ـ هو الذي يحدث فيه التفاوت بين الناس، فهو شخصي؛ والذوق بمعناه الخاص هو الذي يظفر أو ينبغي أن يظفر باتفاق بين الناس، لأنه موضوعي يأخذ بالقواعد العامة للفن(61).

وهو تبرير ينقل الإشكال من مشكلة إلى أخرى، أي إلى ما يمكن أن يعتبر قواعد عامة للفن، وهي القواعد التي يظل النقد والفن باحثين عنها دائما دون يقين، ولا تظهر إلا بتحديدات أكثر غموضا قد تنبني على مقولتي «المنفعة والمتعة»(62). أو بنقل الإشكال من النقد وموضوعه إلى الذات المتلقية :

عندما نتحدث عن الذوق، فإن معنى ذلك أننا ننتقل بالبحث من زاوية الإبداع الفني إلى زاوية أخرى هي انعكاس الفن على نفوس المتلقين له والمقبلين عليه والمتفاعلين النافرين منه(63).

لكن النتيجة التي تنتهي إليها مثل هذه التصورات لا تعدو الاعتراف بصعوبة معرفة موضوع الذوق والإقرار بالإختلاف وعدم الاتفاق على :

موضوع الذوق الفني. فما أكثر الخلاف حول مذاهب الفن ! وما أكثر الخلاف حول الآثار الفنية نفسها !(64).

وبالرغم من هذا، فالناقد ـ المنظّر بحاجة إلى عناصر تعريفية تحدد المفهوم، ولو في حدود دنيا، حتى يموضع الخطاب ضمن فلسفة عامة أو ضمن منهج نقدي؛ وهذه العناصر التعريفية هي العلامات التي تدل على طبيعة الاختلاف وقوة درجة الإشكال ونوعية الاختيار كأن ينضوي الاختيار على أساس أحد الاعتبارين :

1 ـ الذوق وسيلة أساسية : ملكة النقد وأداته الأساسية؛

2 ـ الذوق وسيلة من وسائل النقد.

في الحالة الأولى يصبح «الذوق» وسيلة النقد لإصدار الحكم : «وما الذوق إلا وسيلة نحو إصدار حكم جمالي معين»(65). باعتبار الذوق «في الأصل ملكة

(61) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية، مصدر مذكور**، ص. 85.

(62) **المصدر نفسه**، ص. 86.

(63) عبد الحميد يونس، **مصدر مذكور**، ص. 128.

(64) **المصدر نفسه**، ص. 128.

(65) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث، مصدر مذكور**، ص. 40.

تدرك بها طعوم الأشياء؛ واصطلاحا، أداة الإدراك التي تثير في نفس المتذوق لذة فنية»[66].

ومن ثم، فإن النقد الفني هو النقد الذي يتميز بحضور هذه الأداة ويتميز بها ويحقق بها وجوده داخل النقد والثقافة والمعرفة :

إن العملية النقدية تقوم أساسا على «التذوق»، مهما اختلفت مدارس النقد الأدبي وارتقاء الحساسية الفنية والذوق إلى درجة معايشة النص الأدبي بكل ما يحمل من إحساسات وتجارب شعورية وإدراك الفروق في أساليب التعبير. والاستمتاع بعد ذلك باللّذة الفنية التي يمنحها التذوق الحساس الأصيل للنصوص الأدبية متعة روحية مقصورة على الإنسان[67].

وهي أداة لا ريب في أنها تحتاج إلى ثقافة وإحساس وخبرة نظرية في الأدب والنقد، بصفتها إمكانيات يجعلها النقد الفني في خدمة الذوق وخدمة الأدب ولا يعطيها قيمة في ذاتها : «والنظرية النقدية ليست هدفا في حد ذاتها، ولكنها مجرد وسيلة لبلوغ أقرب درجة من درجات استيعاب العمل الفني وتذوقه»[68].

وإذاً، فما هو جوهري في النقد والنقد الفني تحديدا، هو هذا الذوق الذي به يتم الحكم ويمنح النقد صفة «التذوق»، أي «وسيلة للحكم». وهذا ما يلح عليه أصحاب النقد الفني ومنظوره :

ـ التذوق إذا نظر إليه على أنه طريقة من طرق المعرفة، يمكن أن يجمع بين التقسيم والتفسير؛ كما يجمع بين العلمية والفنية، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية[69]؛

ـ الذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام معلل بالقيمة[70]؛

ـ الذوق مرحلة استعداد مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق[71]؛

(66) المصدر نفسه، ص. 41.
(67) كمال نشأت، النقد الأدبي الحديث في مصر : نشأته وتطوره، معهد الأبحاث، بغداد، 1983، ص. 59.
(68) نبيل راغب، النقد الفني، مصدر مذكور، ص. 9.
(69) شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مصدر مذكور، ص. 33.
(70) المرجع نفسه، ص. 37.
(71) المرجع نفسه، ص. 83.

ـ النقد ـ في كلمات قليلة ـ هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها[72]؛

ـ النقد ما يزال، في أخص خصائصه هو تذوق النص وتقويمه أو الحكم عليه[73]؛

ـ النقد أولا موهبة وذوق[74].

إنها تعريفات تماهي بين النقد والذوق، أو تتصور الذوق غاية النقد، باقتراح صيغ تعريف تعطي النظرية النقدية وضع الأداة لخدمة الذوق نفسه.

أما في الحالة الثانية، فإن الذوق ما هو إلا وسيلة من وسائل، وفعل من أفعال حتى يتحقق الحوار المطلوب مع العمل الفني :

> النقد حوار بين النص وناقد (...) وفي هذا الحوار إعادة كشف عن تجربة الكاتب الشعورية وقد أخرجها في صور موحية. وتلك الإعادة تستوجب «التذوق» (...) وتستوجب العلم (...) ويكون التضامن بين الحس والمعرفة، فتتآزر التأثرية والموضوعية[75].

فهو تصور يؤازر العلم بالذوق والعكس صحيح أيضا؛ فأحدهما يدعم الآخر مما يكسب الناقد خبرة وحصانة من الأهواء وارتجال الأحكام : «وأحق الناس اصطلاحا بالنقد أهل الذوق الخالص من الأهواء»[76].

وهذا التآزر بين الذوق والعلم لا يخص الناقد الفني فقط، ولكنه يقوي النقد العلمي (!) أيضا ويساعده إذا ضبط فعل التذوق : «ضبط الذوق هو الأساس اللازم لأي نقد علمي»[77].

وهذا الأساس تشرحه مجموعة مستلزمات وشروط وأفعال وخصال مبدئية، تلتقي جميعها عند عنصرين هما شرط الثقافة وشرط الذاتية.

---

(72) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت، 1967، ص. 425.

(73) حلمي مرزوق، **دراسات في الأدب والنقد**، مؤسسة الثقافية الجامعية، د.ت، ص. 28.

(74) أحمد كمال زكي، «استجواب»، مجلة **الفيصل**، ع45، ص. 54.

(75) منجي الشملي، **الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983، ص. 14.

(76) **المرجع نفسه**، ص. 15.

(77) شكري عياد، **المصدر المذكور**، ص. 46.

إن شرط الثقافة شرط جامع لكل ما يحول الثقافة إلى خبرة وأداة ومعيار، حتى لا تكون مجرد حصيلة معلومات فقط، بها تصبح الثقافة خبرة والذوق تعبيرا عن هذه الخبرة : «الذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قيامه، على أن يكون الذوق الذي تربى وقويت أسانيده»[78].

أو بمعنى أوضح، يجب أن يكون مستندا إلى ثقافة واسعة تؤكد تجربة عميقة : «موهبة أنضجتها رواسب الأجيال السابقة وتيارات الثقافات المعاصرة»[79]، لأن الثقافة، بالرغم من اتساعها، ليست شرطا كافيا لحصول الذوق إلا بالتقائها مع الاستعداد النفسي لتكون شيئا

... يدخل في تركيبه الحس والعقل معا، وهو لا يخلص من العاطفة قط (كذا)، ويقترن بالذكاء، وبقدر ما يوهب كأنه فطري، يكتسب بمعارف وخبرات توجد خارج الذات[80].

إنه شرط جامع لا ينكره أحد من أنصار النقد وشراح الذوق الذين يقرنونه بـ«ـجهود الإنسان وتربيته وعلمه وأخلاقه»[81]، أو يعتبرونه جهداً «يكتسب بالدراسة والتأمل والخبرة»[82]، ويصبح «حصيلة خبرة»[83].

هكذا، فالذوق بناء غامض ومركب من أمشاج شتى تتحرك في اتجاهات لها مركزها الذي هو «الذاتية» المتميزة التي لا تتكرر بالدرجة نفسها لدى جميع النقاد ولدى كل من يتذوق :

أنا موجود، لأني أتأثر ولا بد من أن يكون لتأثري النصيب الوافر في فهم العمل الأدبي الذي أشرح وأقوِّم، ولا بد أن يكون لتذوقي الحظ الواسع. فأنا لي حساسية وأهواء وعادات فكرية ورواسب لا شعورية وظروف اجتماعية وآمال باطنية ورغبات إنسانية، ولي عقل به أفكر وقلب به أحب أو أكره، وأنا قادر على الملاحظة وقادر على الخيال[84].

(78) محمد زكي عشماوي، **قضايا**، ص. 423.
(79) **المرجع نفسه**، ص. 425.
(80) أحمد كمال زكي، **مصدر مذكور**، ص. 41.
(81) عبد الحميد يونس، **مصدر مذكور**، ص. 132.
(82) شكري عياد، **مصدر مذكور**، ص. 39.
(83) **المرجع نفسه**، ص. 17.
(84) منجي الشملي، **مصدر مذكور**، ص. 12.

وهذه «الذاتية» هي مكان «الذوق» بشتى مكوناته وملتقى العناصر التي فيه، مثل الإيديولوجيا، ما دامت

تتحكم في الذوق عوامل أخرى لا علاقة لها بالجمال إطلاقا، منها الشعور الجمعي بالولاء لقبيلة أو مذهب ديني أو أخلاقي[85].

فالذات ناظمة تجعل الذوق وسيطا يمزج العام بالخاص، ويكتسي درجة المعيار الذي يوفق بين وما هو ذاتي وما هو موضوعي : «معيار وسط بين الذاتية والموضوعية وبين التحديد والإطلاق»[86].

هذا المعيار الوسط (الذوق) هو المنفذ الذي يهرب منه كل أنصار النقد الفني، ومنه يستطيعون إظهار الخلاف مع المنهجيات «المتعسفة» المتطرفة وغير الأدبية؛ ويعترضون من خلاله لاكتساح المزيد من مساحة الاختلاف والنسبية والتعميم، وذلك بتقديم حجج مثل :

أولا : إن الذوق عماد النقد، والذوق لا يستند إلى أحكام عقلية. لذا فمن غير الممكن استنباط قواعد وأصول يصدر عنها الحكم وتتخذ مقياسا؛

ثانيا : إن الاختلاف الكبير بين أهل الاختصاص والمتضلعين في الحكم على أثر فني وعلى صاحبه لدليل كاف على عدم وجود أمل فى وضع قواعد ثابتة يمكن الركون إليها أو القياس عليها؛

ثالثا : إن مجال الأدب غير محدد ونتاجه متنوع لا يحصى، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدد؛

رابعا : يصدر الأثر الأدبي أو الفني عن عبقرية ونبوغ كامنين في نفس الأديب أو الفنان ويكون بلون العبقرية التي تمتاز بميزات وطبيعة خاصة لا يشاركها فيه غيرها[87].

وقد يظن من يتتبع التصورات المذكورة منذ حين، والملفوظات المعبرة عنها، أن مسألة الذوق هي مشكلة قاصرة على من يمارس النقد الفني أو النقد التأثري أو النقد الجمالي.

---

(85) عبد الحميد يونس، **مصدر مذكور**، ص. 129.

(86) شكري عياد، **مصدر مذكور**، ص. 17.

(87) حلمي علي مرزوق، **مصدر مذكور**، صص. 34-35.

حقا، إن السياق الطبيعي يحيل إلى تلك الأشكال من النقد، ولكن كلمة «ذوق» وجدت أيضا استعمالات أخرى لدى أولئك الذين تنكروا للنقد الذي له صفة خارج العلم، لا باعتماد توفيقية وسطية، بل بإعطاء كلمة «الذوق» مدلولا مغايرا يخرجه من حقل الفلسفة الجمالية المثالية ويعطيه تفسيرات في ضوء الفلسفة المادية والواقعية، تعبيرا عن صلة إدراك معرفية نوعية موازية للإدراك العلمي ومكملة له(88)، أو تعبيرا عن تمثل قوانين علمية، يكون معها الذوق ذوقا غير الذي يستعمله نقاد التأثرية والجمالية المثالية. هو هنا «شكل آخر للقيم، للمعايير التي تكونت من تقاطع العلاقات الاجتماعية على النص الأدبي في أزمنته التاريخية»(89)، ومن «وضعية ثقافية اجتماعية»(90) في صيغة تصور يدعونا من حيث هو كذلك إلى إنتاج «معرفة به فيما نحن ننتج معرفة بالنص»(91).

وإذاً فإن شروط هذا «الذوق» ستكون مبدئيا مختلفة عن شروط الذوق الآخر، بحيث تتمكن به من «إخضاع النص لسلطوية موقع اجتماعي لهذا الذوق»(92).

نستخلص مما سبق عرضه أن التنظير لمفهوم النقد في علاقته بالفن لم يتمكن من الإقناع بأن النقد فن حقا، وذلك بالرغم من أنه ادعى هذا أكثر من مرة، وتوسل بتعليلات مختلفة بعضها علمي وبعضها ثقافي عام، واعتمد مفاهيم إشكالية بطبيعتها مثل الذوق والقيمة، فلم يَرْسُ على قاعدة فلسفية عربية واضحة، وإنما كان مجرد استمداد من الفكر الجمالي المشترك الذي تنشطه الفلسفة الجمالية المثالية في حدود كونه فكرا يقع على تخوم الأنساق الفلسفية الجمالية المخصوصة. وهذا ما أتاح للناقد العربي ـ في خطاب التنظير والتحقيق ـ الاستعانة بمختلف وجهات النظر التي تعود إلى فلاسفة ونقاد من شتى المشارب والثقافات والأزمنة، ليصوغ معرفة بالموضوع الجمالي والنقد الفني عموما.

---

(88) عبد المنعم تليمة، **مصدر مذكور**، ص. 30.

(89) يُمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص. 18.

(90) **المرجع نفسه**، ص. 19.

(91) **المرجع نفسه**، ص. 20.

(92) **المرجع نفسه**، ص. 19.

ومن ثم، فإن المادة النظرية التي تسود خطاب التنظير والتحقيق، كما تسود غيرهما، هي مادة غير منسجمة ومتشظية، ليس لها هوية ثقافية محددة وليس لها صلة جوهرية بموضوعها : الفن ـ الأدب العربي. وليس لها نظام؛ فبالأحرى أن تكون فرضيات ونظريات أصيلة وملائمة.

الفصل الثاني
النقد والعلم

ليس تاريخ النقد سوى تاريخ علاقة إشكالية بين وضعين : وضع العلم، ووضع الفن الماثل في الأدب، بحيث ظل النقد معالجة خارج الأدب وفيه، مستعينا بأدوات تعطيه هذه الموضوعية ومحافظا على خصوصية موضوعه بوصفه أدبا[1]؛ الأمر الذي يعقد علاقاته مع العلم؛ لتكون علاقة انتساب حينا، وعلاقة تباعد حينا، وعلاقة استفادة (استعارة) حينا آخر ترجح، بصفة عامة، طموح النقد إلى العلم، حتى لدى أولئك الذين يتحاشون السقوط في صرامة المنهجيات، إذن فإن العلاقة القائمة بين النقد الأدبي والعلم علاقة إشكالية حقا، يعكسها التنظير وهو يعرف موضوعه النقدي، في ضوء هذه العلاقة.

علم الأدب والنقد

إن النزوع العلمي للنقد الأدبي نزوع دائم، وتشخصه تجارب نقدية عدة لم تكتف بأن تدعي صفة النقد واستعمال استدلالات العلم، بل أرادت أن يكون للنقد الأدبي وضع «علمي» لا يقل عن غيره من العلوم وله كيانه الخاص واستقلاله واسمه.

إذا كان هذا الوضع قد تمثل بصفة عامة في مايسمى «الدراسة الأدبية»، فإنه تمثل بصورة أكثر دقة وضبطا ـ في ما سمي بـ«علم الأدب» تعبيراً عن رغبة النقد الأدبي في الإنتقال إلى درجة النموذج العلمي، بعد أن تطورت العلوم الأخرى وصارت قابلة لأن تفحص وتختبر موضوعيا وتجريبيا. ولم يكن للنقد إمكانية الإرتقاء، إلى هذه

(1) R. Fayolle, «La critique littéraire», in **Littérature et genre littéraire**, Encyclopoche : Larousse, 1978, p. 53.

الدرجة من الادعاء إلا بوجود المناخ العلمي الذي ساد خلال القرن التاسع عشر، بعد أن شهدت علوم مثل علم الأحياء وعلم الطبيعة وعلم النبات أوج تطورها.

لقد أراد هيبوليت تين (1828–1893) مثلا أن يكون علم الأدب مثل علم النبات علما تجريبيا، وأراد بعده فردينان برونتيير (1849–1906) أن يكون علم الأدب ملحقا بنظرية التطور. إلا أن أفق هذا العلم لم يزد سوى في فتح أفق الإشكال القائم وتعريض علم الأدب للمزيد من الجدل دون تمكينه من حسم الوضع الإشكالي، سواء في منتصف القرن التاسع عشر أو مع بدايات القرن العشرين، خصوصا في الربع الأول منه، حين أراد باحث روسي[2]، في زمن سيادة الشكلية، أن يقدم وجها مغايرا لعلم الأدب الذي ارتضاه الشكلانيون، فمال إلى نموذج علم الأحياء وقرر أن يكون موضوع الأدب شبيها بموضوعات العلوم البحتة، قابلا للتحليل والإحصاء والتركيب. وهو – كما يراه – وإن اتسم بخاصية التعدد والتنوع والاستمرارية (استمرارية الأنواع)، لا يمتاز عن بقية الموضوعات العلمية التي تتصف بالصفات نفسها دون أن تمنع التشبث بها كموضوعات محسوسة يمكن أن تخضع للمقارنة والتجريب والإحصاء والتحليل الكيفي والكمي. وتلتزم بقواعد النموذج الأحيائي أو الرياضي[3].

إذاً، فالدعوة إلى علم الأدب كانت بحاجة إلى نموذج علمي باستمرار. ولعل النموذج اللساني كان أكثر تأثيرا فيها وأشد دعماً لها، بحيث تحولت إلى «شعرية» وأسلوبية وسميائيات وسرديات، إلخ.

أي إن هذه الدعوة عبر مراحلها وتكون نماذجها فرضت دائما على من يتبناها أن يحدد وضع الأدب ووضع النقد معا، انطلاقا من تحديد عناصر وخصائص في النص الأدبي قابلة للاختبار والإحصاء. ولا تزال هذه الدعوة، القائمة إلى يومنا هذا، مؤثرة في صنع نماذج من التنظير الرائجة في حقل النقد الأدبي الحديث والمعاصر، وهي نماذج اختار بعضها حلاً لصالح العلم تارة ولصالح النقد بوصفه فنا لا يمت إلى العلم بصلة تارة أخرى، أو اختار إحدى المواقف التالية :

(2) بوريس ياركو (1889–1942).

(3) Boris Yarkho, «Méthodologie de la science exacte de la littérature», in **Linguistique et poétique**, Edition Progrès, Moscou, 1981, p. 2.

أ ـ الإقرار بأن العمل النقدي عمل علمي يمتلك خاصة العلم نظريا وإجرائيا؛

ب ـ الاعتراف بأن العمل النقدي ليس علما، ولكن له صلة وطيدة بالعلم، يستعين به ويحتكم إليه في كثير من جوانب التفسير والوصف؛

ج ـ القول بأن النقد ليس مثل العلوم الأخرى، وإنما هو خطاب لا يمتلك صفة تخصصه علميا أو تخصصه فنيا، إنه خطاب مستقل

د ـ الإلحاح على أن النقد الأدبي عمل من أعمال الفن والذوق، وليس له صلة تبعية أو صلة تشترط خاصيات الفن ومحدداته، كما رأينا في الفصل السابق مباشرة.

إن استوجبت هذه المواقف استدلالات أعطت التنظير النقدي حججا مختلفة تركت الجدل قائما ومستمرا وأدى بعضها إلى اختلاق مغالطات عمدت إلى توسيع «مفهوم العلم» أو إلى تغيير مدلول «الفن»، وانتهت إلى عقد صلات توفيقية للإقرار بوضع الِاختلاف، ثم فقدت أهم شرط من شروط التنظير ألا وهو اقتراح فرضيات عمل تبرر الأقوال المتناقضة، كقول القائل :

> حاول النقد الأدبي في تاريخه الحديث أن يعقد «أحلافا» مع فروع عدة من العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الِاجتماع. ولا أظن أنه نجح في ذلك نجاحا باهرا، وإن كنت أقول إنه لم يخفق في ذلك إخفاقا تاما[4].

وهو قول مراوغ يتحرك في مكان لا وجود فيه للنجاح أو الفشل، بينما الأمر ليس كذلك دائماً، خصوصا في الدراسات التي انتمت إلى النقد الأدبي، وطبقت مناهج من العلوم الإنسانية. لكن الوعي المشوش بإشكالية وضع النقد وطبيعة العلاقة القائمة بالعلم، قد يُغري الناقد المنظر بالوقوع في «تنظيرات» متناقضة، كأن يطالب بأن يكون النقد علما :

> وإذا أردنا نوعا من العلاقة الذي نهتم به وهو النقد الأدبي، أن يحرز القيمة اللائقة به، فلا بد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم العام بأن نجعل أدواته جميعا علمية، وسائله ولغته[5].

---

(4) محمود الربيعي، «النقد والحداثة» (عرض) في **فصول**، ع 1، م 5، ديسمبر **1984**، ص. 227.

(5) محمود الربيعي، **في نقد الشعر**، دار المعارف، مصر، **1977**، ص. 5.

وهو قول غير دقيق إلى حد أنه يدعو إلى «تقريب» النقد؛ وفي الوقت نفسه لا يكتفي بالتقريب، بل يدعو إلى أن يصير النقد كله علميا.

ومثل هذا التناقض لا يقل عنه التناقض الذي يحدث عندما يتقلب المنظر بين تلك المواقف بالقول تارة :

> أما النقد فهو علم وصفي ويضع بين يدي الناقد الخبرة والوسائل التي يستعطيع بها أن يميز الحسن من القبيح وأن يحكم الحكم الصحيح السليم، والنقد إذ يهدي ويصف ويحكم...[6].

أو حين يميل ميلا معكوسا نزوعا إلى رأي مغاير لا مضمون له سوى الإلحاح على الصفة الفنية واللاعلمية :

> أما الأدب والنقد، كلاهما صناعة من الصناعات الجميلة؛ ولكن النقد صناعة تقدير لا صناعة خلق، صناعة تذوق لا صناعة بناء وتشكيل[7].

إنهما قولان لناقد واحد، يتنقل بين موقفين متعارضين، أحدهما يجعل النقد علما وصفيا والآخر يجعل النقد صناعة جميلة، مما يعني أن استدلالات التنظير ضعيفة في البدء ولا نتيجة لها إلا أن تنتهي إلى صيغة تلفيق.

إن مثل هذه التناقضات قد يسعى بعض النقاد إلى التخفيف منها بالرجوع إلى الحل السهل، أي بإرجاع العلاقة القائمة بين النقد الأدبي والعلم إلى نقطة الصفر والاِعتقاد بوجود كيان خاص للنقد خارج العلم أولا : «لا أعتقد بداءة بأن النقد علم، وإن اتصل اتصالا وثيقا بمجموعة من العلوم الإنسانية وخصوصا علم اللغة»[8]؛ «ولا أظن أن إشكالية النقد الأدبي، في الوقت الراهن هي إذا ما كان إبداعا أم لا. فقد كان ذلك إشكالية في مرحلة التكوين، أما الآن، فإشكالية النقد – كما أرجح – (...) هي علاقته بالعلم»[9].

إنها العودة إلى نقطة الصفر في العلاقة، أي إلى ما قبل العلاقة، من أجل ضبط العلاقة بالعلم! لا بصفتها فعل استفادة أو استغلال لأدوات العلم، وإنما علاقة

---

(6) محمد زغلول سلام، **النقد العربي الحديث**، الأنجلو مصرية، 1964، ص. 96.

(7) **المرجع نفسه**، ص. 91.

(8) غالي شكري، **برج بابل**، دار الريس، 1989، ص. 13.

(9) **المرجع نفسه**، ص. 14.

بصفتها وظيفية تعطي النقد تميزه بصفته «وساطة»، وساطة بين علم الجمال والأدب وبين الأدب وبقية العلوم والمعارف الفلسفية :

> ما زلت أرى النقد الأدبي، كما رأيته دائما، رسول الفلسفة إلى الأدب، إنه ليس فلسفة الفن أو علم الجمال، ولكنه همزة الوصل بين هذا العلم وتلك الفلسفة من ناحية والأدب من ناحية أخرى؛ إنه علاقة بين رؤيا الناقد للعالم والطبيعة النوعية الخاصة بالعمل الأدبي(10).

إلا أن هذا المخرج لا يمكنه أن يجهل واقع النقد وتعدد مناهجه التي يعمد فيها كل منهج إلى الإنتماء ضمن مرجعية أحد العلوم مثل علم الإجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وتفرعاته. كما أن لا أحد ممن ينظّر لعلم النفس الأدبي ـ مثلا ـ أو يطبق التحليل النفسي على نص أدبي، يقبل أن يتجرد من صفة النقد ـ وقس على ذلك. ومن ثم، فإن العلاقة القائمة بين النقد الأدبي والعلم ترجح انتساب النقد الأدبي إلى العلم، وترهن تعدده بتعدد فروع العلم، مما يوسع مجاله المعرفي والثقافي، ويعطيه مرجعيات، لكنها لا تهبه القدرة على رفض بعض التوجهات التي ترفض هذا الميل؛ بل تصير العلاقة بالعلم نفسه، ولو بعلم واحد، علاقة إشكالية أيضا وأشبه بمغامرة في التفكير تنطبع بعلاقة الإنسان والمجتمع بالعلم، وتبعد كل نية للحسم فيها :

> النقد الحديث ما يصل مكوناته واتجاهاته السيميولوجية أو البنيوية ليكن ما يكون. ما يصل بين اتجاهاته المتعددة مجموعة من الصفات الأساسية. إنه تجاوز دائم، إنه اختراق دائم، وإنه مغامرة دائمة، إنه سعي وراء التعرف المتجدد. هذا من ناحية؛ ومن ناحية ثانية، إنه سعي وراء كلية النص؛ من ناحية ثالثة، إن هذا النقد الحديث ينقسم على نفسه انقسام العقل العربي في تعرف نفسه، لكنه انقسام من يريد أن يتجاوز نفسه بنفسه، بحثا عن ذاته ولهذا السبب أو ذاك(11).

إنها علاقة متعددة التجليات في تشخصها، هي ـ في العلم وعلى هامشه وبعيدة عنه ـ، علاقة انتساب وعلاقة استغلال وعلاقة تناف.

---

(10) **المرجع والصفحة نفسهما.**

(11) جابر عصفور، «مائدة مستديرة حول النقد الأدبي»، في **الحياة الثقافية**، تونس، ع 34، 1984، ص. 188.

1 ـ النقد وعلم النفس

لقد سبق لنا، في مبحث سابق، أن تحدثنا عن حضور المرجعية النفسية في حقل النقد الأدبي العربي الحديث، وأبرزنا كيفية نشوء النقد النفسي، ووضحنا طبيعة العلاقة القائمة بين النقد وهذا العلم اعتبارا لمستويات الموضوعات النفسية وتشكلاتها داخل العمل الأدبي.

ولعلنا في غنى عن القول بأن الكثير من المفاهيم النفسية هي عناصر أساسية في تنظير الأدب والنقد معا، ومنها المفاهيم التي نوقشت من خلالها مسألة «الذوق» ومسألة «القيمة». ولا شك في أن هذا يدعونا إلى الإعتراف بوجود أثر لعلم النفس في صوغ مفهوم للنقد، بل وأن هذا العلم ـ بتصوراته وأسسه وموضوعاته ـ يفرض على النقد التساؤل عن كيانه بالمقارنة معه أو بالإستفادة منه، ويفرض البحث عن مفهوم علمي للنقد، ما دام علم النفس (أو التحليل النفسي) علما تحتم العلاقة به الإنجذاب نحو دائرة العلم.

وكما سبق القول، فإن «الموضوعات» لا تصنع العلم ولا تتحدد وتتعين إلا من خلال علم ما، أو معرفة بها، وما الأدب في علاقته بالعلم إلا أشكال من الموضوعات. فهي تتجلى حينا موضوعا نفسيا، وحينا موضوعا اجتماعيا، وحينا آخر موضوعا لغويا أو أسطوريا أو تاريخيا. ومتى تمكن النقد من تحديد موضوعه بدقة، صار في درجة علم أو شبه علم؛ ومتى تبنى صورة موضوع ما انطلاقا من علم قائم؛ دخل منطقة قد تكون منطقة التبعية له أو منطقة الإلتباس به.

وعندما نؤكد هذا، فنحن عمليا نكشف حدود «المفهوم» ومكوناته : مفهوم النقد المتحقق بدءاً من إعلان مواقف تقرر فائدة التحليل النفسي (علم النفس) بأهميته للأدب والنقد، وذلك باعتبار أن «الخبرة السيكولوجية وبعض الأحوال تثري القيمة الفنية أو تعزز وجود التركيب والإتساق والوحدة»[12] في معالجة النص الأدبي، وتسدد أيضا أدوات النقد وتلعب دورا في «تكييف المقاييس الحديثة للمعنى الأدبي وقيمه»[13]، مما يعني أن جوهر العلاقة موجود داخل الأدب ذاته في شكل تجربة

---

(12) مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**، دار الأندلس، 1981، ص. 143.

(13) **المرجع نفسه**، ص. 144.

شعورية تحتم على النقد أن يكون «وثيق الصلة بعلم النفس، لأن التجربة الشعورية تعبر عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة تأثر الفنان المبدع، بل إن الصورة نفسها نتيجة انفعال نفسي يحدد كثيرا من معالمها وقسماتها وأكثر من ذلك، فالعمل الفني يؤثر نفسيا في القارئ»(14).

ولن نكون مغالين، إذا قلنا إنه لا وجود لناقد عربي لم يعترف بهذه الصلة الوثيقة أو بنتائجها التي تفيد الناقد والأديب معا. فالجميع يسلم بـ «الفائدة المحققة التي يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسي»(15)، بل إن الفائدة التي يحققها الناقد قبل غيره تجعل النقد المجال المفضل لتحقق هذه النتائج : «فالميدان الصحيح الذي يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي»(16).

وهذا ما رغب فيه عدد من النقاد، وإن كانوا قلة. فالذين شيدوا أسس نقدهم على تلك النتائج أرادوها عن قصد أسسا «مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي»(17) ولم يروا غضاضة في تصور عملهم عملا علميا أو مشروعا علميا يتحقق «في سبيل تدعيم الإتجاه والمنهج العلمي في دراستنا الأدبية»(18)، وليعتبروا الدراسة «امتدادا للمنهج العلمي»(19) وتقدما «في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب وتوضيح هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية»(20).

وقد يتبادر إلى الذهن أن النقاد العرب، من الذين يتبنون التحليل النفسي أو الذين ينظِّرون لهذا النقد، يقرون بأن المفهوم لديهم لا يستقيم إلا بشرحه بصفته مفهوماً علميّاً، لكن الأمر غير ذلك، فهم بقدر ما يقرون بعلمية التحليل النفسي (علم النفس) يترددون في حسم المسألة في حالة النقد، فيدخلون في جدل لا يستقر على شيء ثابت. وكأن الحسم موكول إلى عالم أو ناقد منتظر. أما ما يقترحونه، فهو مجرد رأي دال على الجدل المحتدم والحيرة والمعبِّرين عن خلاف «لا يقوى على

(14) ماهر حسن فهمي، **المذاهب النقدية**، مكتبة المعرفة، 1966، ص. 147.
(15) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف، 1966، ص. 25.
(16) **المرجع نفسه**، ص. 26.
(17) **المرجع نفسه**، ص. 16.
(18) **المرجع نفسه**، ص. 276.
(19) **المرجع نفسه**، ص. 15.
(20) **المرجع نفسه**، ص. 16.

المشاركة الفعالة فيه غير أهل الإختصاص»[21]، بينما أهل الإختصاص من نقاد وعلماء نفس هم الذين يصنعون الجدل والحيرة : «هكذا نجد أنفسنا في موقف دائري محير، فالعالم في الدراسات النفسية (بما في ذلك الطبيب النفسي) ليس مؤهلا للنقد النفسي، والناقد الأدبي ليس عالما في النفس وإن كان عارفا بالنفس. وهذا الموقف المحير ذاته هو الذي يلزمنا بحوار ما بين النشاطين»[22].

إن الحوار القائم بدوره لا يتجاوز الموقف الدائري المحير، الذي لا نخرج منه إلا بلمسات تعترف بوجود «فائدة كبرى (بالنسبة) للنقد»[23] حين يتصل بالتحليل النفسي، وبأن «ثمة مجال المعطيات للعلوم النفسية تسهم بها في النقد الأدبي».

وإذاً ليس من المهم الإقرار بالفائدة وبالعلاقة القائمة، ولا بتفصيل المجالات والمعطيات التي يثري فيها علم النفس عمل الناقد، وإنما المهم هو مدى إقرار الناقد النفسي بالصبغة العلمية للنقد الأدبي الذي يمارسه أو ينظّر له. وهو إقرار لا نكاد نسمعه منه. ويتضح هذا في التحفظات التي يعلنها دارسو النقد والأدب على وجه الخصوص، والذين يكسرون الحدود العلمية عادة لتوسيع مجال حرية النقد والأدب، ويجدون لذلك أكثر من تحفظ ينهض في وجه علمية النقد النفسي. وإذا ما صنفنا هذه التحفظات، وجدناها نوعين : أولهما يتعلل بخصوصية الأدب، وثانيهما ينصرف إلى تأكيد حرية الناقد وحقه في استغلال إمكاناته الذاتية. فالنوع الأول من التحفظات يرفض أن يرى النص الأدبي وثيقة علمية : «ومن الإسراف إذن أن نظن أن العمل الفني وثيقة تستند إلى تجارب وميول عقلية حقيقية»[24] أو أن يرى الأديب نفسه موضوعا جامدا بدرجة معطى محسوس : «...ومن الإسراف في استخدام مصطلحات علم النفس ومحاولة تطبيق تجاربه ونظرياته على شعراء ماتوا منذ قرون لا يخلو من الغلو في كثير من الأحيان»[25].

(21) مصطفى سويف، «النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية»، **فصول**، ع 1، م 4، 1983، ص. 33.

(22) يحيى الرخاوي، **إشكالية العلوم والنقد الأدبي، المصدر السابق**، ص. 36.

(23) مصطفى سويف، **مصدر مذكور**.

(24) مصطفى ناصف، **مصدر مذكور**، ص. 147.

(25) ماهر حسن فهمي، **مصدر مذكور**، ص. 163.

أما النوع الثاني من التحفظات، فهو يدعم «أدبية» النقد؛ ويرجح حرية الناقد الذي يحتاج إلى رأيه الشخصي وتشغيل ذوقه، إذ «الناقد الأدبي وحده هو الذي يستطيع المزج بين الجانب الذوقي ونتائج الدراسات النفسية»(26).

وفي مقابل ذلك، يتأكد حرص علماء النفس الذين يدرسون الموضوعات «الأدبية» على ألا يكونوا حاملين لصفة النقاد ليتموضعوا في مكان آخر، مكان العلم، بصفتهم علماء نفس. وهذا يسمح للناقد نفسه بالإلحاح على تحاشي الِانتساب إليهم، حتى وهم يوظفون الكثير من المفاهيم والأسس النفسية. فالإعراض إذن عن «النقد» موجود لدى علماء النفس، والإعراض عن «العلم» موجود لدى النقاد النفسيين، وخصوصا أولئك النقاد الذين لا يروقهم هيمنة علماء النفس على النقد والأدب : «ومعنى هذا ــ ببساطة ــ أن علماء التحليل النفسي لا يمكن أن يكونوا بالضرورة نقادا للأدب لمجرد أنهم يستطيعون تفسير الإشارات والرموز التي ترد في العمل الفني»(27).

وبذلك يقدمون عذرا لأنفسهم حتى يشتغلوا بحرية، دون أن يتحرجوا من توظيف ترسانة المفاهيم النفسية بالتأكيد على أن عملهم من صميم النقد الأدبي وكأنهم يخشون كلمة «علم» ومزاحمة علماء النفس لهم، مما يدفعهم إلى التواضع والقول بأن دراستهم «دراسة في النقد الأدبي لا في علم النفس»(28)، تستعين بعلم النفس بصفته «منهجا» فقط وحقائق تساعد في فهم «الأثر»، مثله كمثل «المنهج المادي الجدلي والمنهج البنيوي والمنهج الجمالي الذوقي»(29)، مراعاة لمتطلبات النص «فلكل نص متطلبات ويفرض على الدارس أدوات لا يفرضها عليه نص مغاير»(30).

إنها نظرة الناقد الذي ينتهي إلى توظيف «العلم» لغاية نقدية تخفي في ذاتها نزوعا شموليا أو تطمح إلى «رؤية شمولية»(31) لا طريق إليها سوى تركيب أو تجميع،

---

(26) **المرجع نفسه**، ص. 149.

(27) عز الدين إسماعيل، **مصدر مذكور**، ص. 25.

(28) جورج طرابشي، **عقدة أوديب في الرواية العربية**، دار الطليعة، 1982، صص. 5ـ6.

(29) **الأدب من الداخل**، الطليعة، 1978، ص. 9.

(30) **المرجع نفسه**، ص. 8.

(31) **المرجع والصفحة نفسهما**.

بافتعال «نقد يلتقي فيه التحليل النفسي والتحليل السوسيولوجي الإيديولوجي من داخل البنية الأدبية نفسها»(32).

إلا أن ذلك كله لا يخفي هاجس «العلم» الذي يبقى مهيمنا على هؤلاء الذين يخوضون في هذا النقد، بالرغم من تحفظاتهم وحذرهم، وحرصهم على الاستقلال عن علم النفس، وعلى الذهاب بعيدا في رصد الظواهر النفسية ورسم خطط تناولها.

ولما كان التحليل النفسي مدارس عدة، ويمتلك جهازا مفهوميا كبيرا، وإجراءات تفسيرية متنوعة، فإن احتواءه للنص بصورة شاملة أمر مستحيل. إذ الإحاطة التامة بالمجال النفسي السائد في مختلف النصوص وداخل النص الأدبي الواحد تظل أمرا مستحيلا، كما أن التطبيقات التي يمكن أن يجريها المحلل والناقد تحتاج إلى نقط ارتكاز معينة، وإلى تخصيص مجال بعينه، وإلى مرجعية محددة. فليس يكفي أن تكون هناك مفاهيم كبرى مثل «اللاشعور» و«الجنس» والعقدة؛ فهذه مفاهيم تحتاج إلى رصيد آخر من المفاهيم حتى تجد مدلولها العلمي وسياقها المرجعي وتبرز مدلولاتها المعللة ومستوى تجلياتها.

ومن ثم، فإن الناقد (العربي)، مثل المحلل، مطالب بأن يحدد ميدانه في النص. فكل يتحرك فيه حسب قدرته المعرفية، ويختار مجالات أثيرة لديه، مثل موضوعات الجنس والشخصية والنرجسية والذات، باعتبارها حاملة لحالات ربطت بشخص المؤلف، أو البطل، وحظيت بتنظير وبمشاريع تطبيق استدعت التحفظ والتنبيه أحيانا دون أن تمنع من بقاء الشخصية موضوعا أثيرا : «كما ينبغي أن نتذكر دائما أن التحليل النفسي لشخصية الأديب بواسطة آثاره لا يمكن أن يصل إلى نتائج يقينية كالتي يمكن الوصول إليها بالتحليل المباشر لشخصه»(33).

ولم يمنع كذلك من تسطير برنامج لتحليل الشخصية نفسيا، في مجال الأدب :

1 ـ تحليل أثر معين، لاستخراج معلومات عن سيكولوجية المؤلف؛

2 ـ تناول عموم آثار المؤلف، لاستخراج نتائج عامة عن الحالة النفسية للمؤلف، ثم تطبيق النتائج لتوظيف آثار بعينها من آثار المؤلف؛

(32) **المرجع نفسه**، ص. 9.

(33) سامي الدروبي، ص. 254.

3 ـ تناول سيرة الكاتب، بتحليل الأحداث والوثائق (الرسائل، اليوميات)، لاكتشاف شخصية المؤلف ولتوضيح كل مؤلف من مؤلفاته؛

4 ـ إظهار انعكاس الحياة على آثار المؤلف وتبين معناها الحقيقي في سيرة حياته[34].

ذلك برنامج إذا تأملناه قليلا، وجدناه يقف بنا على عتبة التساؤل مجددا عن الحدود القائمة بين النقد الأدبي والتحليل النفسي. فالعلاقة هنا تميل إلى مجال التحليل النفسي ولا تحتفظ بشيء من النقد، مثلها مثل البرنامج الذي سارت عليه مدرسة علم «النفس التكاملي». إذ اهتمت بالقضايا الأدبية، وبشخصية المبدعين، وأنجزت دراسات ميدانية قد يراها بعض المنظرين للنقد ذات صلة بالنقد، بينما هي تطبيقات في التحليل النفسي للظواهر الثقافية الموصوفة بالأدب، وخصوصا حين تقترح برنامجا للتحليل مثل هذا البرنامج :

1 ـ متابعة المبدع وهو ينتقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحا في وحدات القصيدة؛

2 ـ دارسة الصور الشعرية الأصلية التي وردت في ثنايا العمل؛

3 ـ إحصاء عدد الصور التي أفرزها الشاعر في قصيدته؛

4 ـ إحصاء التنقلات والتنويعات التي منحت حركة المبدع وهو يعمل بما يعبر عن مرونة المبدع وخصوبة العمل الإبداعي؛

5 ـ تقويم الأبعاد والقيم الاجتماعية التي تبناها الشاعر وكشفت عن نفسها في سياق العمل؛

6 ـ الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التي تحكمت في حركة القصيدة؛

7 ـ متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتغلبه على ما نشأ في سبيله؛

8 ـ محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الجمالية (...)، وعلى وجه الخصوص مايتعلق منها بالجانب التشكيلي والتراكيب المفضلة لدى المبدع[35].

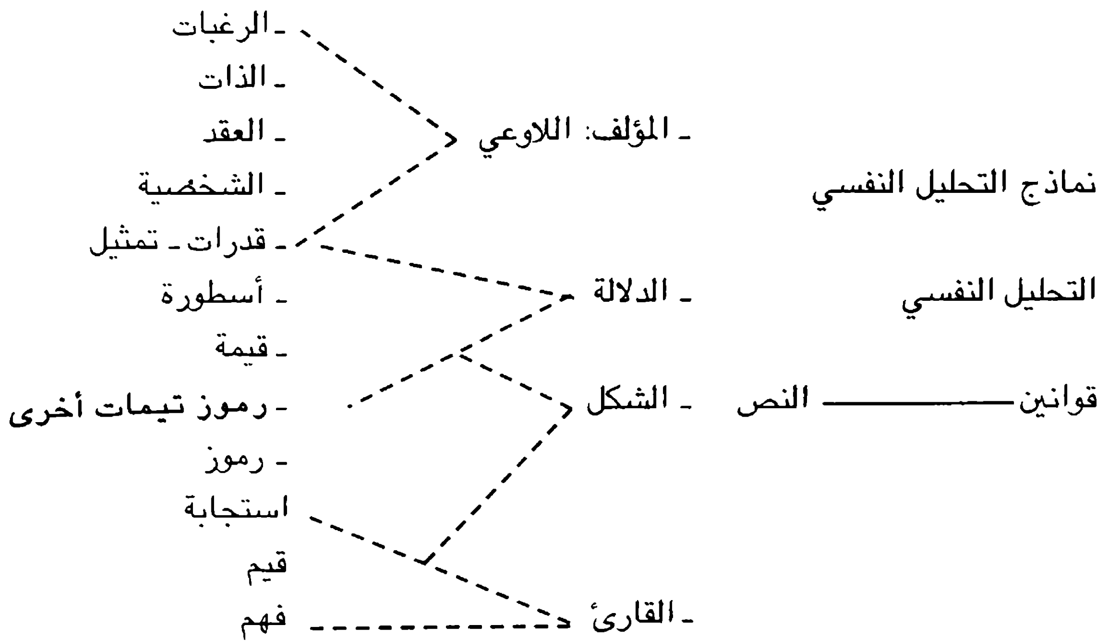
إن هذا العمل الذي تجسد بالأمثلة والشهادات وبعمليات إحصاء وتركيب وتقويم، يضع التحليل النفسي (للشعر مثلا) ضمن «العلم». ولم يكن يعطي البديل

---

(34) **المرجع نفسه**، ص. 255.

(35) مصري حنورة، «الدراسة النفسية للإبداع الفني»، مجلة **فصول**، ع 2، م 1، يناير 1981، ص. 44.

لما ينبغي أن يكون عليه النقد، بل كان لتجاوز النقد نفسه وعدم مزاحمته في الصفة. لأن أصحابه يترفعون عن النقد ولا يدعونه :



والأمر كذلك والفارق هو فارق استراتيجي. فإذا كان المحلل يريد التحقق أو اكتشاف قانون نفسي، فهو محلل نفساني وليس ناقدا. وإذا ما كان يقصد إلى «فهم» الأدب/ النص، أي اكتشاف خصوصيته وطبيعة اشتغاله في مجال الأدب والثقافة، فهو يوجه إنتاجيته نحو الأدب، وبذلك فهو ناقد .

من خلال ما عرضناه، باقتضاب، يظهر لنا، أن تحديد مفهوم ما للنقد في ضوء علاقته بعلم النفس أمر صعب، لأنه مفهوم يتأرجح بين أن يكون مطابقا لعلم النفس في التطبيق ـ فالنقد هنا تحليل نفسي للأدب ـ وأن يكون أمرا آخر مختلفا يستعين فقط بأدوات التحليل النفسي لخدمة الأدب. وأن يكون أمرا آخر مختلفا يستعين فقط بأدوات التحليل النفسي لخدمة الأدب والقارئ.

وإجمالا، يمكن القول :

1 ـ هناك خطاب مازال يشرح هذه العلاقة القائمة بين الأدب والتحليل النفسي، وبين النقد والتحليل النفسي، ويتوهم التنظير ويستعرض المقدمات والمبادئ

العامة، ولكنه يقع ضمن الخطاب النفسي ولا يرى في النقد سوى خطاب تحليلي لا يتميز بغير موضوعه الأدبي[36]؛

2 ـ هناك توجه تطبيقي يتعامل مع الظواهر والإنتاجات الأدبية والنقدية من موضع العالم النفسي الميداني الذي يستخلص قواعد وحقائق تصب في مشروع العلم (مدرسة علم النفس التكاملي)[37]؛

3 ـ ممارسات نفسانية إيديولوجية، تطوع المفاهيم التحليلية النفسية لإظهار تصورات دالة في النصوص الأدبية ومعبرة عن أوضاع جماعية وتنسب نفسها إلى النقد الأدبي[38].

4 ـ أعمال نقدية تظهر بين الحين والآخر مستغلة مفاهيم التحليل النفسي بصورة انتقائية، تتوافق وما تطرحه النصوص الموضوعة للفهم دون ادعاء الِانتساب إلى ما يسمى النقد النفسي[39].

2 ـ النقد والسوسيولوجيا

أصبح النقد الأدبي العربي مقتنعا بصفة العلم، حين وجد نفسه معتمدا على فلسفة الواقعية وما تحيل إليه من قوانين ومبادئ تنظمها الفلسفة المادية الجدلية التاريخية، فحرك بذلك ترسانة من المصطلحات والمفاهيم وكأنه بذلك صار علما له وظيفة محددة تتوخى التغيير والتصحيح؛ وجعل النقد نفسه علما، علما للفن، يخضع موضوعه لقوانين ويربطه بواقع الإنسان التاريخي والاجتماعي والسياسي. وقد وجد أمامه وسائل سانحة لإنتاج خطاب النقد، زودته بها مختلف العلوم خاصة علوم الإنسان والمجتمع الموافقة لتلك القوانين :

> أما علوم الإنسان والمجتمع، فقد أمدت النقد بمعظم فروضه الفكرية والمنهجية الحديثة، ابتداء من حقائق عن الحلم واللاشعور الجمعي وطبيعة السلوك السوي والمرضي ومرورا بالشعيرة والمعتقد والأسطورة وطبيعة المجتمع المبدئي وانتهاء بمفاهيم

---

(36) سامي الدروبي، **مصدر مذكور**.

(37) انظر البيبليوغرافيا.

(38) أعمال جورج طرابشي على وجه الخصوص.

(39) انظر كتاب خريستو نجم، **النقد الأدبي والتحليل النفسي...**، دار الجيل، 1992.

الصراع والتغير في الثقافة والمجتمع؛ كما استمد النقد ـ منهجيا ـ من التقدم العلمي انضباطا في التحقيق والاستقصاء وأحيانا في الاستقراء والتجريب[40].

وقد يكون هذا النقد في نزوعه إلى العلمية غير متصف بالصرامة والدقة اللازمتين، مما دعا بعض النقاد الواقعيين ـ السوسيولوجيين إلى الحذر والتخفيف من ادعاء العلمية بدعوى أن ما يتحقق ليس سوى محاولات لبلوغ مستوى العلم :

> ولكن مع ذلك كله يعد «اقترابا» من العلم، وليس علما بذاته، بمعنى أن النقد يرسب في تفسير مادته ـ وهي النشاط الأدبي ـ وقد يستلهم الخطوات المنهجية لبعض تلك العلوم، ولكنه هو نفسه لم يصبح علما للأدب، له منهجه الخاص، واستقلاله وانفصال ضرب معرفي معين بمنهج خاص قائم على طبيعة المادة التي يتناولها بالتفسير والدرس ولا يتنافى مع وحدة المعرفة البشرية[41].

حين يشعر الناقد بهذا المأزق، يبحث عن حل مراوغ فيزعم أن النقد الأدبي له هامش كبير يراوغ فيه العلم وأهدافه. وإذا ما تمسك بصرامة العلم، خرج من دائرة النقد وصار «دراسة أدبية» تختلف عن النقد أصلا : «والحقيقة أن هناك خلطاً بين أمرين : بين الدراسة الأدبية ومحاولة إقامتها على أساس علمي وبين النقد الأدبي»[42].

ومعنى ذلك أن الدراسة ـ العلم، عمل بالقانون وبحث عما هو خاص مرتبط بالقانون، بصورة تطبيقية «عليها أن تكشف ماهو خاص متميز في العمل الأدبي المحدد أو في الأعمال الأدبية موضوع الدراسة»[43]. فكأن الدراسة الأدبية وليد آخر يولد في حقل العلم، مما يستدعي توضيحات يحاول أصحاب الخطاب النقدي، الواقعي والسوسيولوجي، التنصيص عليها :

> فالنقد الأدبي ليس تحليلا وصفيا فحسب، بل هو حكم دلالي تقييمي. وإن استند إلى التحليل الوصفي، فهو في النهاية موقف إيديولوجي[44].

---

(40) عبد المنعم تليمة، «بين النظرية والمنهج في النقد الأدبي»، في **الفكر المعاصر**، ع 59، 1970، ص. 136.

(41) عبد المنعم تليمة، **مرجع مذكور**، صص. 136–137.

(42) محمود أمين العالم، **ثلاثية الرفض**، دار المستقبل العربي، 1985، ص. 17.

(43) **المرجع نفسه**، ص. 18.

(44) **المرجع نفسه**، ص. 19.

هكذا يتم الإستناد إلى القاعدة الذهبية : «التوفيق» بين العلم وغير العلم، وبين الوصف والحكم، وبين العلم والإيديولوجيا، وهي قاعدة غير حاسمة ما دام خطاب علمي متضمنا للإيديولوجيا، ولازما عنه حكم ما، ولو لم يكن معلنا بدرجة حكم قيمة؛ لكنها قاعدة لكل توفيقية ولكل دراسة تنهض على «مفاهيم منتجة نمتلكها ونتوسل بها أدوات نقدية علمية فنية أصيلة... علمية بقدر ما تتخذ صفة المفهوم؛ فنية بقدر ما تصبح أداة خاصة بالنقد تحكم بناء البحث فيه»[45].

وباعتبار ذلك، لا ضير أن يعتبر النقد دراسة وبحثا ومنهجا وعلما وقوانين وخصوصا القانون الذي يضبط سيرورة النتاج الأدبي «كبنية مستقلة ومتميزة ذات مستويات لها أنساقها وقوانينها»[46]؛ ويطمح إلى احترام القانون، «مبتغيا معرفة ما. وتتحقق هذه المعرفة في تحليل النص [و]كشف حقل الدلالات فيه وإظهار قوانينه الداخلية وإنارة هيكل البنية والوصول إلى ما تحمله البنية من مضمون، ورؤية العلاقة بين هذا المضمون وما هو خارج النص»[47].

إلا أن ممارسة النقد (الدراسة ـ البحث) تجعل مثل هذا التبريرات مهزوزة وتوقع الناقد المنظِّر في تناقض، بحيث يجد صفة العلم مفروضة عليه بحكم لزوميتها الناجمة عن نزوع «علم الجمال الماركسي» الذي يتأسس على نظرية المعرفة الماركسية، فلا يجد مهربا من تأكيد النزوع العلمي للنقد وخاصياته التي تنتمي إلى العلم؛ لأن النقد الأدبي نفسه ينتمي، ضمن تصنيفية علم المعرفة الماركسية، إلى صنف العلم وليس إلى صنف الفن الذي يمثل النوع الأول من الإدراك، وينتمي تحديدا إلى علم الفن. «وعلم الفن هذا هو آخر العلوم التي ظهرت»[48].

وعالِم الفن هذا ـ أي الناقد ـ يمارس نقده بصفته «عالما» لا فنانا، ويحدد صلته بموضوعه على مبادئ وأدوات بقصد معرفة الواقع والسيطرة عليه بدءا من إقامة التعرف الجمالي، وجعله شكل إدراك للمثل الأعلى الجمالي لدى الجماعة، إبرازا للصلة بين العمل والمجتمع... «وهذه الصلات هي الأسس التي تعين الناقد النظري، فتجعل نظره علميا؛ وهي التي تعين الناقد التطبيقي، فتجعل عمله موضوعيا»[49].

(45) يُمنى العيد، «توضيحات في النقد الأدبي»، **الطريق**، بيروت، ع 2، شباط 1975، ص. 50.

(46) **المرجع نفسه**، ص. 17.

(47) **المرجع والصفحة نفسهما**.

(48) عبد المنعم تليمة، **مصدر مذكور**، ص. 7.

(49) **المرجع نفسه**، ص. 8.

وإذا لم يكن ذلك شيئا غير العلم، فماذا يكون ؟ أليس النقد علما ؟ إذاً : «إن عملية النقد ليست تحيزية ولا إرادية تضليلية، إن الأثر موجود هنا أمامك يفرض عليك أن تكشف ما تقدم لك كشفا علميا وموضوعيا»(50)، بمعنى أن البحث (النقد الدراسي) المؤدي إلى الاكتشاف العلمي بالقانون العلمي «لا يعود الموقف هو موقف الناقد من الأثر أو من صاحبه، بل هو موقف الأثر من الحركة التاريخية فكرا أو أدبا أو فنا، ليس الموقف عند الناقد، بل في الأثر ودور الناقد هو كشفه»(51).

وفي ضوء هذا الفهم العلمي للنقد، لم يبق عند عدد من النقاد حرج في توظيف المفاهيم مثل مفهوم الإيديولوجيا نفسه، إضافة إلى مفاهيم «الوعي» والتماثل والرؤية والممارسة، وسواها من مفاهيم السوسيولوجيا، مثل الإيديولوجي والجدلي والواقعي، إلخ. لينعت النقد في كثير من تجاربه بالنقد الإيديولوجي، بينما مصطلح الإيديولوجيا مصطلح مناقض للعلم في جوهره، لكن «المرجعية الماركسية» ألحقته بالعلم في صياغاتها المتأخرة وطابقت بينه وبين مصطلح الماركسية نفسه وأضافته إلى مفاهيمها مقرونا بمصطلح آخر هو «الوعي» صفة وموضوعاً دون أن تجرده من صفة العلم؛ مما سهل على بعض النقاد استنتاجات من قبيل :

«أستنتج ثلاث نقاط أساسية لنقد علمي :

1 ـ التعامل مع الأثر كوعي؛

2 ـ إظهار العلاقة بين الوعي والواقع الاجتماعي وتحديدها؛

3 ـ النظر إلى هذا الوعي في الأثر كوعي أدبي»(52).

والوعي هنا معناه «الإيديولوجيا» أو القوانين المادية التاريخية التي تتحكم في إبراز الأنشطة المعرفية وتحدد وظائفها، وتوحد بين البنى المادية والثقافية كما توحد بين الشكل والمضمون : «والوعي لا يتكون بمعزل عن أدوات تجسده. بهذا المعنى تسقط الحدود التي مازال النقد يقيمها بين الشكل والمضمون»(53).

---

(50) يمنى العيد، **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، 1975، ص. 12.

(51) **المرجع نفسه**، ص. 12.

(52) يمنى العيد، «**توضيحات في النقد الأدبي**»، ص. 57.

(53) **المرجع والصفحة نفسهما**.

إن هذا الوعي/الإيديولوجيا هو الذي يعطي النقد، وضعا في «المعرفة»، لأنه نتيجة تمثل الواقع في النص : «أدوات النقد الأدبي هي جملة المفاهيم التي ينتجها فكر عارف يعتمد ديالكتيك الممارسة والنظرية»[54].

وقد تكون كلمة «وعي» دالة على تجريد، لكنها عادة ما تكون مقيدة بحدود وتقع ضمن حدود «الممارسة»، لتجر الوعي النقدي إلى أن يكون ممارسة نقدية مشروطة بقوانين المادية الجدلية والتاريخية. وبذلك فقط يمكن التعريف به :

ـ «إن النقد ممارسة تعتمد المعرفة العلمية من أجل الحكم على موضوع معين وتحديد الصحيح والخطإ في مستوياته المختلفة»[55]؛

ـ «النقد الأدبي ممارسة متميزة وحقل من حقول المعرفة»[56]؛

ـ «النقد ممارسة نظرية تنزع إلى المعرفة العلمية»[57].

النقد إذن ممارسة علمية محددة تدرس مستويات العمل الأدبي «الموضوعية»[58]، محيطةً بـ«ـالمستوى اللغوي، المستوى السياسي الذي ينتجه النص، أقول ينتجه النص في علاقاته الأدبية»[59].

فهو ممارسة لها غاية لا تقف عند حدود الوصف، أي لا ينبغي أن يكون ممارسة واصفة، وإنما ممارسة تقتحم مجال الأدب لتمارس دورا منوطا بها هو المعرفة والثورة أو التغيير بواسطة الأدب :

> النقد مداخلة معرفية في حقل الأدب، مداخلة تسعى إلى تقييم وتصحيح الأدب من حيث هو علاقة في جملة العلاقات الإجتماعية، أي مداخلة تحاول الفعل في الحقل أو في قطاع معين من هذا الحقل[60].

وتبعا لذلك، فإن العلاقة بالأدب، في النقد، تحكم منهج التفسير أساساً،

---

(54) فيصل دراج، «في دلالة النقد»، **الكرمل**، ع 2، 1981، ص. 105.

(55) يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص. 117.

(56) فيصل دراج، **مصدر مذكور**، ص. 99.

(57) **المرجع نفسه**، ص. 105.

(58) **المرجع والصفحة نفسهما.**

(59) يمنى العيد، **مرجع مذكور**، ص. 107.

(60) **المرجع نفسه**، ص. 110.

ويصير النقد لزوما نقدا تفسيريا أو تأويليا يستقصي المضامين وعللها وخلفياتها وآثارها، ويرصد فعل الأدب وظيفيا وعمليا...

وبذلك يكون مفهوم «النقد» هو الذي يكيف مفهوم الأدب، والمرجعية هي التي تمنح مفهوم النقد هذه القدرة عبر أدوات الإجراء، أي التحليل والتفسير.

خلاصة

نستنتج من ذلك أن مفهوم «العلم» إنما هو مفهوم آت إلى النقد من جهة المرجعية أساسا بصفتها علما للاجتماع أو مادية تاريخية. هذه المرجعية خضعت لمراجعات حاولت التوافق مع الأدب والنقد. فأخضعتهما لها في الوقت الذي تمثلتها بأساليب إجرائية ومنهجية مختلفة، مثل :

- الواقعية الساذجة التي بقيت في حدود علاقة الانعكاس؛
- الواقعية الإيديولوجية...؛
- البنيوية التكوينية...؛
- علم الاِجتماع الوضعي...

تلك اختيارات تترجم مدى تمثل النقد السوسيولوجي عامة لقوانين المادية التاريخية وتجسد بدائله في التطبيق، في ضوء نوعية العلاقة التي يظن أنها تحكم النقد بالنص والنص بالمجتمع، وتضع الأدب في مكان ما، بحيث تنجم مستويات مختلفة، كل منها يعين ذلك المكان.

فعلاقة النص بالمجتمع (الواقع) قد تكون إحدى هذه العلاقات :

- علاقة تفاعل : الأدب ← الواقع.
- علاقة انعكاس : الأدب ← الواقع.
- علاقة عمل (فعل) : الأدب : أداة ← الواقع.
- علاقة تماثل : الأدب/ الواقع.

ومكان «الأدب» من المجتمع والواقع يفصح عن وجهة نظر من بين عدة وجهات نظر ترى :

ـ الأدب في الواقع؛

ـ أو الواقع في الأدب؛

ـ أو الأدب مستقلاً عن الواقع؛

وعبر هذا تكون هناك أربعة مناهج ممكنة :

ـ منهج يفسر الأدب في ضوء الواقع : مفهوم الِانعكاس ـ الإيديولوجيا؛

ـ منهج يؤول العلاقة بين الأدب والواقع : التماثل؛

ـ منهج يصف المادة الأدبية وطريقة استهلاكها في الواقع وتأثيرها؛

ـ منهج يرى الأدب أداة من أدوات الصراع في المجتمع.

هنا إذن يلوح لنا أن مفهوم النقد يكسب مكوناته من اعتبارات قبلية، فيأتي ليكون مشروطا بها ووفيا لها. ويجد الناقد «قيمة» العلم أمامه، فيدعمها حتى وإن لم تكن له القدرة على استيفائها مكتفيا بالإيماء، وكأن المرجعية والمنهج الذي يتكل عليهما أو ينتسب إليهما ويعطيانه مبررات مقنعة للِانتساب إلى العلم؛ بينما يبقى «النقد» خطابا إيديولوجيا وانطباعيا وسجاليا في أكثر الأحيان ويعتمد على تنظير جاهز.

3 ـ النقد وعلم اللغة

أول خطوة للنقد في طريق المنهجية بدأت بعد ظهور علم اللغة والبلاغة. ولعل طغيان النقد اللغوي والبلاغي في تاريخ النقد مرده إلا أن علمي اللغة والبلاغة كانا من أوائل العلوم التي مدت المتلقي للأدب بقواعد يستطيع من خلالها أن يبدي رأيا ثابتا وحكما معللا.

إذاً، فالصلة بين النقد الأدبي وعلم اللغة صلة مؤكدة، ولا يهم أن نشرح هذه الصلة بالرجوع إلى التاريخ. إذ ما يعنينا هو شكل حضورها في التنظير النقدي العربي المعاصر، هذا الحضور الذي اكتسى خاصيات نظرية وإجرائية جديدة دالة على التطور الذي حدث في علم اللسانيات أو الذي حصل في مجال النظريات الأدبية، مما جعل العلاقة بعلم اللغة مختلفة عن العلاقة القديمة، متفرعة بتفرع مختلف النماذج التي وصل إليها تطور اللسانيات وما جاورها من علوم فرعية مثل الأسلوبية والشعرية والسيميائيات والبلاغة، وما سمي بالبنيوية أو الشكلانية.

لكن هذا الِاقتران الحاصل بين ناتج اللسانيات ونماذجها والنقد الأدبي ليس واضحا تمام الوضوح. فهو حاصل يرسخ الإشكاليات العامة للنقد، وإشكاليات النمذجة في كل المدارس اللسانيات. فهو ناتج بقدر ما يتسم عموما بنزوع حداثي، ثم بنزوع ما بعد ـ حداثي، يتسم ببقاء عناصر ترسبت أو بقيت موجودة ودالة على زمن ما قبل الحداثة نفسها.

الأمر الذي يفرض القول بأن العلاقة الموجودة حاليا بين النقد الأدبي العربي واللسانيات لها مظهران: مظهر عتيق، بحيث نجد عددا من النقاد يرجعون إلى السلف ويتمسكون بنهجهم في معالجة الأدب؛ وهؤلاء وإن لم يكن لهم أثر كبير في التنظير النقدي، فهم موجودون ويدافعون عن شعارات الأصالة النقدية ولا يطورون التنظير، بل يقفون عقبة في طريقه. لذا لن نقف عندهم. وسنقف عند أولئك الذين ساهموا في التنظير وأقروا بأهمية العلاقة نفسها : علاقة لا يطولها الشك، خصوصاً لدى من انحاز إلى النص وابتعد به عن مجال التاريخ والإيديولوجيا، ولم يجد أمامه سوى «مادة لغوية» بحاجة إلى جهاز معرفي يلتجئ إليه : «أول ما يلتجئ فيه اليوم ناقد الأدب إلى عالم اللغة يخصّ ميدان اللسانيات النظرية التي تسمى أيضا باللسانيات العامة»[61].

لكن هذا الِالتجاء لا يعني التوسل بالقواعد لأجل إصدار حكم بالخطإ أو الصواب، وإنما هو التجاء إلى آليات تمكنه من الدخول إلى النص واكتشاف تشكيله بصفته فعل تخلق باللغة وعبر اللغة : «فنظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث تنطلق (...) من الإقرار بحتمية الِاستكشاف اللساني في فحص الحدث الإبداعي، وما يقرره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي»[62].

لقد أصبح التوسل باللسانيات، بصفتها نموذجا لدراسة الكلام ونموذجا للضبط، عاملا من عوامل إكساب النقد «مقومات التجدد والحداثة»[63].

ولا غرو بعد ذلك في أن نجد كل من يقتحم مجال اللسانيات أو يوظف مفاهيمها ونتائجها يدعي صفة العلم وعلم الأدب؛ هذا العلم الذي لا يزال بحاجة إلى تحديد، ليرى علاقته باللغة ضمن مستويات وحدود لها صفة علمية أو شبيهة

(61) عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، دار الطليعة، 1983، ص. 32.

(62) **المرجع نفسه**، ص. 42.

(63) **المرجع نفسه**، ص. 35.

بالعلم مثل الأسلوبية أو البلاغة (بلاغة النص)، أو ضمن شروط إنجاز الخطاب بمقتضى مقومات تخصص اللغة الأدبية بـ«ـالشعرية»، أو ضمن تركيب العلامات الدالة (السيمياء). فعلم اللغة حين يعمل على النص، لا يعمل بصفته علما فقط؛ ولكنه يعمل على «موضوع» ما، موضوع يدخل ضمن النمذجة التي ينبني عليها نموذج من نماذج علم اللغة.

أ ـ الأسلوبية :

أقوى مظهر اكتسته علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة كان مقرونا بعلم «الأسلوبية». والأسلوبية أسلوبيات، أي مدارس، بالرغم من اعتمادها على خلفية لغوية، تحاول أن تستقل عن علم اللغة، بالعمل على موضوعها الخاص، وإن بقيت متكئة عليه: «فالأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من علم اللسان»[64].

وتمشيا مع نزوع الاستقلالية، طمحت الأسلوبية في أصلها الغربي إلى أن تكون لسانيات نوعية: لسانية الكلام، كما أراد لها شارل بالي (Charles Bally) أو لسانيات المتكلم كما أراد ليو شبتزر (Leo Spitzer). وحيث إن النصوص الأدبية هي تمثيل للكلام والمتكلم، فقد أرادت كذلك أن تحتل موقع النقد في صورة بديل أو في صورة رديف، وكل هذا انعكس على ذهنية الناقد العربي المعاصر، وهو يريد تعريف «الأسلوبيات» أو هو «ينظِّر» لها أو يريد تطبيق فرع من فروعها على النص الأدبي.

والنتيجة أن مفهوم النقد الأدبي أصبح موضع نقاش، فتارة يكون شاملا للأسلوبية وتارة مانعا من الدخول فيها أو مانعا لها من اقتحام مجاله، واتسعت أمامه اختيارات ارتسم نتيجة لها أفق آخر للنقد وللنص الأدبي يتوجب على الناقد أن يعيه ويعمل به :

أ ـ النقد ينبغي أن يكون داخليا وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه؛

ب ـ لأن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه وليس في الظروف المادية الخارجية؛

ج ـ على العمل الأدبي أن يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله، لأن المبادئ المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات تعسفية؛

---

(64) المسدي، **مصدر مذكور**، ص. 88.

د ـ إن اللغة تعكس شخصية المؤلف وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يملكها؛

هـ ـ إن العمل الأدبي، بصفته حالة ذهنية، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف(65).

إن الإلحاح هنا على شخصية المؤلف يظهر اختيارا أسلوبيا عاما، لا يرى مانعا من الانتساب إلى النقد. إلا أن هذا الانتساب ما هو إلا أحد اختيارات متعارضة مطروحة ضمن علاقة النقد الأدبي والأسلوبية، اختيارات يمكن أن نرتبها ـ بغض النظر عن السياق الذي يجعلها واقعة ضمن مجال الحداثة أو قبلها أو بعدها ـ كما يلي :

- النقد الأدبي يشمل الأسلوبية؛
- النقد الأدبي يختلف عن الأسلوبية؛
- النقد الأسلوبي بديل عن النقد؛
- الأسلوبية تشمل النقد الأدبي.

إنها بدائل نجدها في حقل التنظير العربي، ونعثر على تجلياتها في المقدمات التي تحملها عادة خطابات التعريف والتطبيق أيضا. وهي بدائل تفرض على «الناقد» والمنظر الاختيار في أكثر الأحيان، لكن «الاختيار» يبقى صعبا ولا يفضي إلى حسم، وإنما يفسح مجالا للاختلاف، مادامت الأسلوبية ذاتها تعاني من وضع الاختلاف النظري والمنهجي، وتظهر في شكل مناهج تابعة لنموذج لساني ما؛ فهناك أسلوبية وظيفية وأسلوبية إحصائية وأسلوبية بنيوية وأسلوبية توليدية. مما يشجع بعض المنظرين على القول بوجود علاقة بين النقد والأدب تقوم على أساس الاختلاف وتفرض على النقد أن يكون في مكان معرفي وإجرائي بعيد عن مكان الأسلوبية وإجرائياتها وموضوعها؛ لأن شروط تكونهما وغايتهما مختلفة. وإذا كانت هناك إمكانات تقارب، فإن هناك أيضاً إمكانات تباعد هي الأهم :

علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي علاقة موضوعة، بمعنى أنها موهومة إلى حد ما. فمن المفروض تاريخيا أن الأسلوبية انطلقت وهي تقر لنفسها، ويقر لها أصحابها، أنها لا علاقة لها بالنقد الأدبي إطلاقا، فضلا عن أن أول مظهر من مظاهر

(65) أحمد درويش، «الأسلوب» في مجلة **فصول**، ع 1، مجلد 5، دسمبر 1984، ص. 67.

الأسلوبية كان يقوم على ما يسمى بأسلوبية التعبير، أي باللغة الأكثر تداولا، أي باللغة حتى بالعامية. هذا من ناحية، والناحية الثانية أننا تعرف أن الميزة ليست هي القيمة الفنية. ولكي تقوم العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي، يجب أن نحدد إشكالية العلاقة بين الميزة في النص والقيمة الفنية له(66).

هكذا، فالإختلاف استراتيجي ويوجب على الأسلوبي ألا يدعي صفة الناقد، وأن يلتزم بنموذج علم يقف وراء أسلوبيته، غير معني بنظريات الأدب أو تاريخه ومرجعيته من طبيعة أخرى. وإذا درس النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس له صفة أدبية متحكمة في النظر إليه، ولكن له لغة ذات خصائص نوعية تسلط عليها قواعد النموذج اللساني ومبادئه :

والأسلوبية ــ بهذا ــ علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية. وفي هذه النقطة، تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الإتفاق والإختلاف(67).

فمن المنطقي إذاً أن يحكم الناقد الأسلوبي بأن العلاقة هي علاقة اختلاف توصله إلى نتيجة يتنكر فيها للنقد الأدبي :

والعمل الذي أقدمه لا يعد من المباحث الأدبية بلاغية أو نقدية وإن كان يخدمها، وإنما هو عمل لغوي يدخل ضمن دراسات علم اللغة(68).

ومعنى ذلك أن الصفة الأدبية هنا تصبح في النص مجرد خلفية، لا ينتج العمل عليها نقدا بالضرورة، ولكن ينتج معرفة لغوية ترى النص مستويات شكلية وقواعد وخصائص تركيبية وصوتية، أي تتمثل :

طبيعة الدراسة للنص الأدبي نفسه بدراسة (تحليل) المستويات التي تشغل فيه، أي المستويات الصوتية والمورفولوجية ودراسة الصيغ والبنيات الشكلية ودراسة التراكيب اللغوية والأسس التي أقيم عليها الأسلوب ودراسة المعنى اللغوي وعمل المعجم اللغوي(69).

---

(66) حمادي صمود، (ندوة) مجلة **فصول** حول الأسلوبية، ع 1، مجلد 5، دسمبر 1984، ص. 224.

(67) فتح الله أحمد سليمان : **الأسلوبية**، الدار الفنية، 1990، ص. 30.

(68) خليل البدراوي، **أسلوب طه حسين**، دار المعارف 1982، ص. 38.

(69) **المرجع نفسه**، ص. 5.

إن الوعي بالاختلاف لم يمنع من البحث عن علاقة أخرى ممكنة، بحكم الاشتراك في العمل على مادة النص الأدبي، عبرت عنها لفظة «التكامل» لتعطي النقد استقلالية عن الأسلوبية، حتى وإن أقرت الأسلوبية ـ كما يظن بعض الباحثين ـ أنها تفرعت عن النقد الأدبي[70]؛ لكن هذه الاستقلالية فرضتها الأسلوبية أساسا :

> فالأسلوبية والنقد متواجدان في خطين متوازيين لا يندمجان، وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط. ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان التمازج الكامل، كما أنه ليس حتما أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر[71].

وتبعا لذلك، فتعريف أحدهما لا يمكن أن يتضمن الآخر، ومفهوم النقد لابد من أن يجد محله مرة أخرى خارج مجال الأسلوبية كأن يقنع بأنه «نظر وتقليب في الأدب وتذوق وتمييز له وحُكْم عليه، أي أن حقله ومجاله الأدب»[72].

وبهذا تكتسب الأسلوبية خاصيات مخالفة النقد نفسه :

> الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها. فمجال عملها النص فحسب. أما النقد، فلا يغفل في أثناء دراسته للنص تلك الأوضاع المحيطة به[73].

ومحتوى هذا التعريف الخلافي أنه يصب في مجرى الاختلاف المنهجي. فلا علم يستقل إلا بعد أن يجد له كيانا خاصا به ويتمكن من العثور على منهجه الخاص، ولو كانت موضوعاته ـ افتراضاً ـ مشتركة : «هل يستقل علم بموضوع إذا لم يستقل بمنهج، وهل يمكن للأسلوبية أن تحقق غايتها من الظاهرة الأدبية باستعمال منهج علوم اللسان؟!»[74].

إنه سؤال إنكاري لا يدع مجالا للتردد في أن الأسلوبية لا يمكن أن تجد منهجها في النقد الأدبي، وإنما في مجال الدراسات والنماذج اللسانية.

---

(70) فتح الله أحمد سليمان، **مصدر مذكور**، ص. 32.

(71) **المرجع نفسه**، ص. 33.

(72) **المرجع نفسه**، ص. 31.

(73) **المرجع والصفحة نفسهما**.

(74) حمادي صمود، **في نظرية الأدب**، ص. 208.

إذا كان المفهوم الذي استخلصناه مما سبق يضع النقد بعيدا عن الأسلوبية، فإن هناك مفهوما آخر يعكس الوضع ويطمس المسافة بين النقد الأدبي والأسلوبية ويختار أن تكون المساحة البديلة مكان التقاء وتقارب وتداخل وانتساب، تنشأ فيه علاقة مزدوجة بين النقد والأسلوبية، أولاهما علاقة احتواء، تكون فيها الأسلوبية شاملة للنقد الأدبي : «ولدت صلتها بالأدب مذهبا في ممارسة النص جديدا أطلقوا عليه الأسلوبية (أو علم الأسلوب) يرجى من ورائه إلى احتواء الكلم الأدبي وجعل النقد فنا من أفنان شجرتها التي تفرعت بشكل يدعو إلى الدهشة»(75).

ومنطق الاحتواء هذا ماثل في قدرة الأسلوبية على أن تحتل مكان النقد من جهة، ثم أن تحيط بموضوعه وترمّم نقائصه من جهة أخرى، ما دامت قد : «جاءت تشير إلى الثغرات الكامنة في النشاط النقدي السابق»(76)، وتعمل من أجل تصحيح مساره وإبعاده عما يسبب ضعفه في مجال المعرفة والعلم بقصد :

> علمنة الدراسة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ـ ما أمكن ـ عن الانطباع غير المعلل واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه، واكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر في مستقبليه(77).

ومن أجل ذلك، تمكنت من تحصيل أكبر صفة من صفات الموضوعية، أي اعتماد التحليل والاستقراء وتأجيل الأحكام، واستطاعت أن:«تنفي (الأسلوبية) عن نفسها كل معيارية، وتعزف عن إرسال الأحكام التقيمية بالمدح أو التهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية»(78).

ولا شك في أن الرغبة التي تحرك الأسلوبية من هذا المنظور هي رغبة تجاوز النقد، لتصبح بديلا عن النقد، تحتويه وترتقي به وتحوله وتتيح له التغير نحو الأفضل : «فالنقد الحديث ـ وتلك سمته الأصلية ـ قد استحال إلى نقد الأسلوب، وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة»(79).

---

(75) حمادي صمود، **في نظرية الأدب**، نادي جدة الأدبي، 1990، ص. 195.

(76) **المرجع نفسه**، ص. 198.

(77) **المرجع نفسه**، ص. 196.

(78) عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، ص. 56.

(79) لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب**، مكتبة النهضة المصرية، 1970، ص. 93.

لكن هذه الرغبة، إذ وجدت من يعبر عنها ويسعى إلى تحقيقها، لم تمنع رغبات أخرى تمسكت بالنقد الأدبي، وجعلته الأصل والشجرة التي تفرعت عنها الأسلوبية نفسها. فهي ليست بديلا، وإنما فرع متطور من نشاط النقد الأدبي نفسه: «فالأسلوبية ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر ومع صاحب الأثر»[80].

ولعل هذا التصور غير منشغل بكل أنواع الأسلوبيات، إذ أنه محتاج فقط إلى نوع منها متوافق مع مفهوم النقد، وخاصة أسلوبية التعبير أو ما يمكن أن يطلق عليه أسلوبية الكاتب، حيث يتم فعلا التقاء النقد بالأسلوبية، في مكان تتولى فيه هذه الأخيرة التوسع في معالجة قضية طالما اشتغل بها النقد.

> لذا، فإن الأسلوبية مصبها النقد، وبه قوام وجودها، وهي تعنى بالجانب الفني في الظاهرة اللغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي شمل بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي[81].

لكن الفرع لا يطابق الأصل في كل مكوناته ومقوماته، وإلا صار أصلا. وعليه، لكي يكون فرعا، أن يختص بجوانب من بين جوانب يعمل بها الأصل ولا ينجزها كاملة، وهذا الجانب الذي يخصص الأسلوبية، منه تستمد صفتها ووظيفتها وموضوعها الخاص:

> إن موضوع الأسلوبية هو الأسلوب، فهي علم الأساليب الأدبية، تدرس في النص اللغوي العناصر التي يستعملها الكاتب ليفرض على القارئ طريقة تفكيره. وبعبارة أخرى، تدرس الأسلوبية خصائص الإبلاغ، لا ككلام عادي، وإنما على أساس أنها تبرز خصائص شخصية الكاتب وتجلب انتباه القارئ[82].

في ضوء ما سبق، يظهر أن مفهوم النقد يتأثر بعلاقته بالأسلوبية. فهو تارة يتحدد معها خلافيا، وتارة يكسب منها خاصيات تعريف، وتارة ثالثة ينتسب إليها، وتارة أخرى يحتويها. ومعنى ذلك أن النقد من خلال هذه العلاقة لا يجد صيغة تعريف واحدة، وخاصة إذا ما أخذنا بعين الإعتبار وضع التفسير والحكم والذوق في صياغة هذا التعريف. ولعل الاختلاف الذي يحدد علاقة النقد بالأسلوبية يفضي إلى

(80) عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، **مصدر مذكور**، ص. 48.
(81) **المرجع نفسه**، ص. 53.
(82) **المرجع نفسه**، ص. 51.

القول بأن وضع تلك العناصر يظل غير واضح، ويتراوح بين الغياب والإثبات، وبين التبرير والإنكار.

ب ـ البنيويات :

لعل أهم أثر صنعته اللسانيات، مع بدايات هذا القرن، ذلك الإنعطاف الذي عرفته الدراسات الأدبية والذي تم باسم النقد الأدبي، وأمده بالأداة المناسبة ليكون علما للأدب في صورة شكلانيةٍ ومورفولوجيات، قبل أن يصل إلى مرحلة المذهب البنيوي.

إن البنيوية، في جوهرها، مسكونة بالنموذج اللساني الذي يتعامل مع موضوعه بوصفه وحدة مكونة من أجزاء بينها علاقة وظيفية قابلة للكشف وتتموضع على قاعدتين : قاعدة خطية تركيبية، وقاعدة خلافية عمودية تدل على الإختيار الممكن.

ومن المعلوم أن الذين نظّروا للبنيوية، استعانوا في تنظيرهم، بالرغم من تعدد اختصاصاتهم واقتراحاتهم، بمبادئ مستخلصة من الوصف اللساني، ومن بمصطلحاته كالنص، والفاعل، والعامل، والعلاقة، والتركيب، إلخ. وهو تنظير لم يقتصر على النص الأدبي، ولم يكتف بالنص اللغوي، بل شمل ممارسات تعبيرية وسلوكية، وخطابات وأشكالا ثقافية لها صلة بعلوم شتى. وكان الدافع إليه تفجر العلوم وطموحها إلى إيجاد بدائل بحث جديدة على مستوى النظرية والمنهج، وذلك اعتمادا على النموذج اللساني أو مسايرة له.

إن هذه الحقيقة البديهة جعلت البنيوية نفسها دون فلسفة ودون منهج واضح، وهي حقيقة لا يمكن فهمها إلا داخل المجتمع المعرفي الغربي. لذا يمكن القول إن التنظير البنيوي حضر في وقته هناك، بينما جاء حضوره في الثقافة العربية نتيجة فعل تثاقفي غريب عن زمنه العربي ودون ضرورة تدعمه معرفيا وثقافيا، بحيث ظل وما يزال حاملا لوعي مختلط، يتعايش ويتداخل مع أنواع أخرى من التنظير حتى تلك التي رفضها التفكير البنيوي. فصار في ثقافتنا أشبه «بموضة» لا تعرف بالتحديد، وفي موضع سؤال دائم، علما بأن أقرب الناس إليها من البنيويِّين الغربيين ما زال يتساءل : «ما البنيوية ؟ إنه من العسير أن نحددها ونعرفها، ولا سيما إذا علمنا أننا نشير بهذا الإسم إلى تحاليل ومناهج وكتب مختلفة»[83].

(83) ميشيل فوكو، «البنيوية والتحليل الأدبي»، ترجمة محمد الخماسي، في **العرب والفكر العالمي**، ع 1، شتاء 1988، ص. 15.

وهو سؤال، بالرغم من أهميته، لم يكن ليجد منطلقا للمساهمة في البحث عن إجابة أو إجابات تناسب مقتضيات النقد والثقافة العربيين، ولكنه أدى إلى خلق أجوبة آلية : (أ) جواب التعريف بما هي عليه هناك؛ (ب) أو المسارعة نحو استعارتها وتجربتها؛ (ح) أو رفضها رفضا؛ (د) أو محاولة الربط بينها وبين مناهج أخرى.

أ ـ لقد كان موقف الرفض واضحا وسهلا، حتى وإن اتخذ صيغة تعبير متحفظة، وخصوصا لدى من شيد نقده ومجده النقدي على قاعدة منهج آخر مثل النقد «السوسيولوجي»، ولم يكن غريبا أن يقول بعضهم : «لا يمكننا أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مسارا لنقدنا»[84]. وهي قولة تكررت لدى كبار النقاد ومنظري النقد العربي من الذين أسسوا النقد الواقعي فعلا[85]. ومعنى هذا الرفض والتحفظ أن مفهوم النقد قد وصل إلى منعطف مغاير لما اقتنع به أصحاب النقد السابق للبنيوية.

ب ـ غير أن المفارقة التي حدثت هي أن المتحفظين وظفوا الكثير من مفاهيم البنيوية، فلا نكاد نجد ناقداً منهم لم يركن إلى المفاهيم «المركزية» في الجهاز المفهومي للبنيويه، وخاصة مفهوم «البنية» و«العلاقة» و«البناء» و«التشكيل» و«التركيب». وهذا ما شجع الذين ساروا في موكبهم على جعل التحفظ مطية مصالحة أو توفيق بلغ درجة التلفيق الذي يجمع عناصر من البنيوية ويدمجها في غيرها لإقامة التفسير وممارسة التقويم بينما الجهاز البنيوي غير مهتم بذلك أصلا، قدر عدم اهتمامه بالتاريخ وشخصية الكاتب.

إنها مصالحة بلغت ذروتها حين ترجمت حماس الِاكتشاف والتبشير به وأصبح النقد يجد صيغ تعريف جديدة :

> يرتبط النقد بشكل رئيس بالنوع الثاني من هذه الأبحاث [البنيوية] مبتغياً معرفة ما. وتحقق هذه المعرفة في تحليل النص كشفَ حقل الدلالات فيه، إظهار قوانينه الداخلية، إنارة هيكل البنية، الوصول إلى ما تحمله البنية من مضمون، ورؤية العلاقة بين هذا المضمون وماهو خارج النص[86].

(84) يمنى العيد، **في معرفة النص، مصدر مذكور**، ص. 40.

(85) انظر مبحث «المرجع اللغوي»، الفصل الثاني من القسم الثاني.

(86) يمنى العيد، **في معرفة النص**، ص. 117.

وبهذا التعريف يصير المنهج مستعيرا منهجا آخر، هو التحليل السوسيولوجي التكويني كما مارسه بعض الدارسين الغربيين، وبخاصة لوسيان غولدمان : فهو الذي تمكن من ربط منهجه السوسيولوجي ببعض مفاهيم البنيوية لإقامة «الفهم»، ومن استثمارها لإنجاز الشرح المؤدي إلى اكتشاف الرؤية التي تسود خارج النص وفيه.

إن هذه الاستعارة المعبر عنها بأسلوب موارب تتحايل بادعاء فعل التنظير تارة، واللعب داخل مجال المصطلح البنيوي تارة أخرى، بالرغم من أن المنهج البنيوي ـ مثله مثل بقية المناهج ـ له حدوده، وإن ادعى بعضهم أنه :

...ليس قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم، يتطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا هاما، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها قابلة للتبلور والتميز، وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي تمارس فيه ولعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها[87].

إنه فهم يوهم بأن المنهج يتلخص في إعادة المفاهيم وممارستها بطريقة نوعية ملائمة، بينما المسألة ليست كذلك؛ إنها بعيدة عن التنظير كما ينبغي أن يكون، وليست قطعا مسألة انتقاء لعقد توفيق بين منهجين :

على أن أهمية الأخذ والإفادة من هذين المنهجين تتجلى ـ في نظرنا ـ في القدرة على صياغة منهج واحد يستجيب لموقف نقدي معين من النص الأدبي؛ كما تتجلى في القدرة على ممارسة هذا الموقف النقدي على نص عربي له خصائصه التاريخية والاجتماعية والأدبية...[88].

إن المسألة هنا ليست مسألة استعارة منهج قائم، ومفهوم جاهز للنقد الأدبي، باستعارة تحاول إخفاء نقص في استيعاب المنهج وإخفاء النقص في الإحاطة به أيضا. وهذا ما يدفع إلى محاولة إظهار المفاهيم ضمن حدود منهجين يراد الوفيق بينهما : البنيوية، والنقد الواقعي، وذلك حتى يظهر المنهج مصنوعا ومصطبغا بالحداثة النقدية العربية، مغايرا لما هو موجود من قبل هنا أو هنالك، أي في الثقافة العربية والثقافة الغربية معا؛ بينما يظهر المنهج خلال التطبيق عملا مختزلا يختزل التحليل البنيوي والتفسير التكويني معا.

(87) يمنى العيد، **المصدر نفسه**، ص. 124.

(88) **المرجع والصفحة نفسهما.**

يظهر لنا هذا أن التنظير للنقد العربي لا يمتلك الأسس الإبستيمولوجية التي تدفعه لكي يجد أسئلته الخاصة وموضوعه الخاص. فهو تنظير أعزل لا تقف خلفه عقلية مسلحة بالمعرفة، وإنما هو في مكان تصل إليه الأصداء. ومن ثم يستحيل أن ينظر ناقد عربي للبنيوية أو للسميائيات أو لمنهج مثل البنيوية التكوينية، ولو زعم هذا الناقد أنه يتسلح بالعلم أو تتوق نفسه إلى خلق نقد علمي. إذ لابد من وجود ضغط علمي. ولابد من عطاء لعلم اللسانيات حتى يفكر في تجريبها ونقلها إلى الأدب والنقد.

إن هذه الرغبة المستحيلة نستشف وجودها لدى من قرر أن ينظّر للبنيوية وللشعرية في مجال الأدب والنقد العربيين، أو لدى الذين قرروا الانحياز إلى البنيوية دون تردد ولم يكن انحيازهم إلا لادعاء الصفة التي تجعل النقد علما : «النقد هو محاولة الوصول إلى علم، وهو علم الدراسة؛ لكن هذا لا يقود إلى نتيجة أفترضها، وهي أن يصبح أي نص مساويا لأي نص آخر»(89).

فالتعريف هنا يقرب النقد إلى المكان الذي يلتقي فيه مع البنيوية، بعد أن يكيف مفهومها، وبعد أن يتم تعريف البنيوية ذاتها :

> ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود. ولكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ عن هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل(90).

إذاً، يكون من تحصيل الحاصل أن مفهوم النقد، بخاصياته هذه الماثلة كطريقة الرؤية والاكتناه والبحث عن العوامل المكونة للنص وعلاقاته، ملزم بإن ينظر إلى موضوعه (أي النص) بصفته بنية وبأن يرى «البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة، وفي شبه من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة بمعناها الواسع إلى بينة معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله»(91).

---

(89) كمال أبو ديب، «النقد الأدبي وآفاق النقد الجديد» (ندوة)، في **مواقف**، ع 1، 424، 1981، ص. 18.

(90) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص. 7.

(91) **المرجع نفسه**، ص. 5.

تلك خاصيات منهج، يخول له ادعاء «العلم» والعلمية وتعريفه بأنه برنامج وخطة، لا يبقى معهما مكان للعفوية والانطباعية والذاتية، برنامج وخطة يتلاءمان وطبيعة «المادة» الأدبية الموضوعة أمام الناقد بدرجة معطيات محسوسة :

> تطمح الدراسة الحاضرة إلى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات في التحليل البنيوي والسميائي، وبشكل خاص مفهومي العلائقية والكلية[92].

لكن النتيجة التي انتهى إليها هذا النقد هي أنه عصف بالبنيوية، وجعلها ركاما من الأجزاء والإجراءات، وأباح لنفسه أن يركب منها ما يستطيع بحسب المناسبة، واصطنع منهجا أو نقدا ليس له صفة محددة، ما دام ليس هناك بنيوية واحدة، مثلما لا وجود لعلم لسانيات وحيد؛ لكنه من الخطإ عدم التمييز بين ماهو شعري وماهو سميائي وماهو بلاغي، وعلى من يقتحم مجال «البنيويات» أن يحدد مدخله إليها باعتبارها كيانات تمايزت إجرائياً وتباعدت ابستمولوجيا، أي باعتبار ما يخصصها، من حيث هي موقف، عن بقية الاختيارات.

وكيفما كان الحال، لابد من التساؤل والبحث بمراجعة النظريات والتطبيقات وفحصها، وخاصة تلك النظريات التي تطرح نفسها نظريات شاملة.

> إن هذه النظريات الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المشتغلة بكل معطيات النص قربتنا خطوات في سبيل إدراك خصوصيات النص الأدبي، وهي تراكم الأصوات واللعب بالكلمات وتشاكل التركيب ودورية المعنى وكثافة وخرق الواقع. على أن هذه الخصوصيات احتمالية تحقق بحسب المقصدية ـ الاجتماعية. ومع ذلك، فإننا نظن أن تشكل الإيقاع ودورية المعنى وكثافته وخرق الواقع هي قوانين الخطاب الشعري التي لا تختلف... [93].

إذاً، هناك تحفظات يمكن أن تنهض عقبات من العلاقة، وتدعو النقد إلى أن يتساءل ويبحث عما يستطيع، من خلاله، بتجاوز تلك العقبات، وخصوصا أن أهم هذه العقبات آت من عدم قدرة اللسانيات ونماذجها المختلفة على احتواء خصوصية النص الأدبي، واللغة الأدبية تحديدا، بالنظر إلى حدود اللسانيات وآفاقه :

---

(92) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث، بيروت، 1984، ص. 46.

(93) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، دار التنوير، بيروت، 1985، ص. 16.

ـ إن النماذج النظرية ـ كأي نموذج آخر ـ تعبير عن ظاهرة ما تختزل. هناك إذن اختزال ملازم لطبيعة النموذج، مهما كان ومهما ادعى التمامية. فضلا عن أن اللغة الطبيعية بدورها مقتطعة، فإنها تبقى أوسع من النماذج الموضوعة لوصفها وبغيرها. هذا الاختزال «الكاريكاتوري» يتجلى ـ خصوصا ـ في نماذج اللسانيات الصارمة إذا اقتصرت على التراكيب ذات الدلالة التعيينية. والحال، أن اللغة الطبيعية لا تحتوي على ذلك وحده، وإنما هناك ضروب من الانزياح وفنون الخروق في مستوى من مستويات الاستعمال.

ـ تلك النماذج اعتبرت «القضية» أو «القول» أساس التحليل. فاللسانيات بهذا الاعتبار، هي التي فرضت هيمنتها واتخذت نموذجا ومقياسا.

ـ هيئة التقسيم الثلاثي المتوازن منذ قرون، أي الإسم والفعل والحرف. فمعيار أولئك اللسانيين هو أن التركيب المفيد إما أن يكون ثنائيا اسما وفعلا (موضوع ومحمول) أو ثلاثيا أي اسما وفعلا وملحقات. ولذلك، فإن أولئك اللسانيين تنتابهم الحيرة أمام وجود الفعل وحده، أو الإسم وحده، أو الأصوات المبعثرة(94).

إنها عقبات بدرجة موانع تحول بين كثير من النماذج اللسانية والنقد الأدبي، وتجعل العلاقة بينهما غير آلية وغير مباشرة، مادامت لغة الأدب مجاوزة أو لغة مفارقة للغة العادية الطبيعية وإن بقيت عموما ضمن اللغة الطبيعية، الأمر الذي يفرض تجريب إمكانات تتراوح بين الانتقاء من النماذج أو التركيب أو التعديل، بقصد ملاءمة النص الأدبي والنص الشعري الذي هو مركز أدبية الأدب في الثقافة العربية. مما يستوجب التساؤل:

كيف نستطيع إذاً أن نبني منهاجية ملائمة شاملة وفروضا تأويلية وجيهة نحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تمظهراته ؟ إجابة، نقول : إنا نتوجه صوب اللسانيات وما تفرع عنها من دراسات لنجد ضالتنا المنشودة، ونحو «السيميوطيقيات» للتزويد بعتادها منتقين في كلتا الحالتين الثوابت، ومستغنين عن الأعراض وباحثين عن الانتظام لا القوانين الخاصة بالخطاب الشعري، لضبط مجال تحركه والتنبؤ بسلوكه(95).

مثل هذه التساؤلات من طبيعتها أن تدفع المتسائل إلى تبني السيميائيات بصفتها موقفاً نقديّاً يوجه الوعي بحدود المناهج المقترحة والوعي بخصوصية الموضوع

(94) محمد مفتاح، **في المنهاجية بين خصوصية علم الموضوع والثقافة القومية**، منشورات جمعية البحث، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1987، ص. 7.

(95) **المرجع نفسه**، ص. 6.

معا ليقدم جوابا يترجم الاقتناع بما هو قوانين كلية (أي ذات صفة علمية) ويسعى لدعمها عبر المناقشة والإضافة. ولا يكتفي بالجمع أو الاِنتقاء أو التلفيق، بل يحاول إيجاد مكان التقاء. إنه جواب بلغة برنامج أو خطة عمل توصل إلى «منهج» التعامل مع النص:

1 ـ تقديم ماثبت الإجماع عليه، مثل المقاطع ونبر الكلمات وبعض أمثلة النظرية الجشطالتية والموجهات؛

2 ـ مناقشة النموذج لتبيّن ثغراته وإعادة تصنيفه عن طريق الإضافة أو الحذف، مثل الأفعال الكلامية ونموذج كَريماص؛

3 ـ إعادة صياغة المشاكل، مما ينتج عنه بنية جديدة مثل التشاكل واللعب والتناص والتفاعل(96).

وإذا كانت السيميائيات قد تمكنت من اقتحام مجال النقد العربي المعاصر وشغلت في العقد الأخير مكانا هاما، فإن هذه السيميائيات راوغت نفسها بلسان بعض من ينتسب إليها حين منحها مصطلحا آخر مثل التشريحية التي ارتضت ما ارتضته السيميائيات، وهي تستقرئ تشكل بناء النص الأدبي، معتمدة في ذلك على المصطلح اللساني :

> وهذا ما يجعل منهجنا الألسني ضرورة معرفية يحتمها إحساسنا بالحاجة الموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء وفي تحرير منظورنا من سيطرة الذاتية والظرفية(97).

إن هذا القول ـ الرغبة ـ انحياز إلى صف العلم، لكن شروط العلم تتطلب شرحا وتعينا والتسليم بمبادئ محددة :

1 ـ النسبة في مقابل الإطلاق؛

2 ـ الدينامية في مقابل الجمود؛

3 ـ الاستنباط في مقابل الإسقاط؛

4 ـ الوضعية في مقابل المعيارية.

---

(96) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب**، **مصدر مذكور**، ص. 15.

(97) عبد الله الغذامي، **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، د.ت، ص. 82.

وهي مبادئ كفيلة حقا بمنح النقد سمة العلم، ولكنها لا تخصصه بالدقة عن بقية أنواع النقد الذي يدعي العلم لذا تكون الحاجة ماسة إلى تقديم منهج :

> قادر على الاستقلال عن الظروف وتجاوز ملابسات بيئة المنشأة. ومن هنا يسقط السؤال عن علاقة المنهج بظروف نشأته، لأن تلك الظروف واقع معطى وليس واقعا مبنيا[98].

خلاصة المواقف السابقة أن النقد الأدبي، في علاقته بعلم اللسانيات، مال إلى جهة السميائيات بصفتها بحثا عن منطق آشتغال العلامات وكيفيات قيامها بفعل أداء المعنى وقدرتها على الاِرتباط في «شكل» يظهر وحدة كلية لها صلة بوحدات أخرى.

إن هذا العمل قد يجوز أن يعتبر موقفا نقديا، كما يجوز أن يعتبره صاحبه نفسه لا صلة له بالنقد، مادام لا يمارس التأويل والحكم، وهو اعتبار لا يخرج عن الاحتمالات التي تفرضها العلاقة القائمة بين النقد الأدبي واللسانيات والنماذج المتفرعة عنها، ولا يحسم العلاقة كلية، أي يبقيها ضمن حدود العلاقة الإشكالية.

(98) المرجع نفسه، ص. 74.

الفصل الثالث
مبادئ النقد

لسنا بحاجة إلى التأكيد، على أن البحث عن «مفهوم» للنقد لابد من أن يبتدئ باستقراء «التعريفات» واقتناص الأجوبة التي تجيب عن سؤال «ما النقد الأدبي؟» لكن المفهوم، قبل أن يملك مصطلحه أو عناصر تعريفه، هو تصور أو إدراك فعل يمكن أن تقصر عنه التعريفات أو تتعدد وتلتبس حوله. ولذا، فإن البحث عن «المفهوم» ينبغي ألا يقتصر على جمع التعريفات المباشرة، بل يجب أن يشمل أيضا مختلف تمثلاته وكيفيات إدراكه، وخصوصا تلك التمثلات التي تعد سابقة للمفهوم أو لاحقة به، والتي تتجلى في شكل توجيهات وتعاليم وشروط ومبادئ أو تلك التي تتجلى في أوصاف وانتقادات تنصب على النقد والأدب معا، وكذا في جملة العمليات التي تطول النقد بالتصنيف والتحقيب.

فالمفهوم، بهذا المعنى، يوجد في مستويات بعضها في مرحلة ما قبل التنظير، وبعضها في درجة التنظير نفسه. وإذا كان هذا المستوى يهمنا أساسا، فإنه يتعذر وجوده دون وجود المستوى الأول الذي يمهد، بطبيعته، للمفهوم الموجود في التنظير، أو يؤشر على مفهوم آخر لتنظير آخر محتمل وممكن.

وقد يفهم من كلامنا هذا أن أسهل طريق للاقتراب إلى «مفهوم» النقد هو المرور عبر «التعريف» الذي يرسم له حدوده ويعين خاصياته. إنه أمر يفرض نفسه، ولا شك، لكن المسألة أكبر من مجرد تصنيف التعريفات أو مجرد رغبة في الإحصاء والشرح حين يكون الموضوع، بطبيعته، حالة إشكالية معقدة؛ مما يعني أن المفهوم السائد غير واضح تماما وغير مستقر، ويستدعي بحث كيفيات تشكل مستويات المفهوم، والبدء بما هو قريب وشبيه بصيغ تعريفية مثل تلك المبادئ التي يراد للنقد أن

يحي لها ويعمل بها؛ هذه التي يمكن أن نجد لها مرادفات ـ مثل شروط وواجبات ـ تؤدي المعنى نفسه.

وهذه المبادئ ما كان منها شروطا ضرورية أو تكميلية، تؤكد دائما وجود «مفهوم»، وخصوصا أنها شروط تتوخى الوصول إلى درجة إلزامات لا يتحرك النقد من دونها؛ أو إذا تحرك من دونها، انحرف عن طريقه.

يمكن توزيع هذه المبادئ بحسب موضوعها، إلى مبادئ (خاصيات) تتعلق : (أ) بالناقد، (ب) أو بالنقد، (ج) أو بالقارئ المتلقي الذي يتعامل مع النقد.

فأما ما يتعلق بالناقد، فيمس أحد الجوانب التي توصف بأنها قدرة مثل :

ـ الجانب المعرفي والثقافي؛

ـ الجانب الأخلاقي؛

ـ الجانب الوظيفي

ـ الجانب الإيديولوجي.

وأما ما يتعلق بالنقد، فينصرف مباشرة إلى «النقد» نفسه، وإن ظهرت تلك المبادئ السابقة مكيفة بما هي شروط أداتية أو غائية يمكن إجمالها في الشروط الآتية

أ ـ شروط معرفية : علاقته بالمعرفة والعلوم؛

ب ـ نظرية : موقعه النظري الخاص؛

ج ـ منهجية إجرائية وموضوعية؛

د ـ إنتاجية : بالنسبة للقارئ والأدب (تجديد، اكتشاف)؛

هـ ـ وظيفية : التوسط، الإفادة إلخ.

وأما ما يتعلق بالقارئ، فهو إعادة شرح لما سبق من المبادئ بحملها على جهة وجوب الفهم والتصديق إقرارا بأهمية النقد وفائدته...

لقد تجلت المبادئ المذكورة في صيغ متعددة، اتخذ بعضها طابع التعميم والاختزال، واختار بعضها الآخر أسلوب التفصيل. وفي ضوء صيغ التعبير عنها، يمكن ترتيبها في صورة مبادئ عامة حيناً، ومبادئ خاصة حينا آخر.

لا أحد يماري في أن «الناقد» مطالب بأن يكون له تكوين ثقافي جدير بصفة الناقد، هذا التكوين الثقافي الذي يفترض فيه الإلمام الواسع والإحاطة بأهم القضايا المعرفية التي لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالأدب. وهذا الشرط الأول هو بالفعل شرط ضرورة تتأسس عليه شروط أخرى مثل الخبرة والذكاء والذوق والقدرة على الحكم. وعلى من ينغمر في العمل النقدي أن يحقق هذا الشرط، بالرغم من أن «الثقافة» مفهوم عام ينصرف مدلوله إلى أشكال من الفنون والتعابير، دون تحديد؛ مما يستوجب تقييد «الثقافة» بشرط آخر هو «العلم». وبما أن ما يقال عن الثقافة أيضا يقال عن العلم، فإن التنصيص عليهما أو على أحدهما غير كاف، لأنهما القاعدة الأساسية التي تتراكم عليهما شروط أخرى تنم عنها ملفوظات خطاب التنظير خاصة، وخطاب نقد النقد عامة، بما فيه خطاب التعليم.

وعندما نفحص الملفوظات التي تشترط الثقافة ـ العلم، نجد أنفسنا أمام واجبات مؤكدةً؛ واجبات مختلفة في موضوعها؛ لكنها تعتبر شروطا للنقد ـ وخصوصا في الخطاب التعليمي ـ معبراً عنها بصيغة الوجوب :

ـ «لا بد للناقد من مبادئ»[1]؛

ـ «أن يفهموا... أن يحيطوا.. أن يستعينوا... أن يحددوا..»[2]؛

ـ «فعالية تحتاج لمعرفة أدبية وفنية وإنسانية شاملة»[3]؛

ـ «إذ لا بد للنقد من أن يتسلح بأسلحة علم النفس»[4]؛

وأحيانا، يتخذ هذا الإقرار بالواجب صيغة شرطية :

ـ «إذا أردنا...، فلا بد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم، أن نجعل أدواته علمية»[5]؛

ـ «ولا يتأتى ذلك إلا بدراسة كاملة متنوعة للفنون»[6]؛

(1) زكي نجيب محمود، **في فلسفة النقد**، دار الشروق، 1979، ص 224.

(2) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية، 1972، صص. 17–18.

(3) زكي نجيب محمود، **مرجع مذكور**.

(4) حسام الخطيب، **أبحاث نقدية ومقارنة**...، دار الفكر، بيروت، 1973، ص. 53.

(5) محمود الربيعي، **في قراءة الشعر**، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1977، ص. 54.

(6) بدوي طبانة، **دراسات في نقد الأدب العربي**، الأنجلو مصرية، ط5، 1969، ص. 12.

ـ «إذا اجتمعت للنقاد قدرة على تذوق المعاني، لصار عندنا فعلا نقد...»[7]؛

لكن النقد لا يعمل بشرط واحد، ولا يبقى مجرد «عمل» لذاته. إن له آثاراً وعلاقات تتراوح بين عدة جهات تستوجب مراعاتها وخدمتها. فهو مطالب بأن يكون له خبرة[8] كبيرة وشاملة، كما يشرحها أحد النقاد المنظرين :

1 ـ يكون مواكبا لتطورات الأدب والتيارات الفنية وأحدث المناهج النقدية.

2 ـ أن يكون على دراية عميقة بأدبه المحلي والقومي والآداب العالمية الأخرى، وعلى دراية عميقة أيضا بالوجود التاريخي الإجتماعي والسيكولوجي الإقتصادي؛

3 ـ أن يتسلح النقد بالعلوم التي لها مساس أو علاقة قريبة أو بعيدة...؛

4 ـ أن يكون هذا النقد ذا رؤية شمولية كلية ومعرفة فنية وفكرية عميقة وقدرة تحليلية وثيقة الصلة بإمكانات العمل موضوع النقد[9].

تلك مبادئ عامة لا تقتصر بالضرورة على النقد، بل إنها واجبة على كل خطاب معرفي، وهي لم تتمكن هنا من الإنتقال من العام إلى الخاص، ولم تتمكن من التعبير عن نفسها بما يخصصها نقديا وأدبيا.

إن هذه المبادئ، التي تبدو شاملة وتحتاج إلى التدقيق، ليست سوى تعميمات تنم عن اختيار لمفهوم نقدي مما يوجب على المنظر وناقد النقد أن يجتهد في التماس تفاصيل تكون بدرجة شروط نوعية محددة وخاصة بالنقد، في إطار تلك الشروط العامة المذكورة أعلاه أو خارجها، مقترنة بمنهج نقدي معين، له جسد نظري وإجرائي، تستمد منه المبادئ وترهنه بقيم أخلاقية ووظيفية، متعلقة بالأدب أو بالقارئ :

ـ لابد للناقد من «مبدإ» على أساسه يقوم بعملية التحليل لا يستنبطه بادئ ذي بدء من عقله الخالص استنباطا، بل يستخلصه من روائع الأدب التي سبقت عليها ظروف الزمن[10].

---

(7) عبد الفتاح الديدي، **الأسس المعنوية للأدب**، دار المعرفة، القاهرة، 1966، ص. 181.

(8) حسام الخطيب، **أبحاث نقدية ومقارنة**، دار الفكر، بيروت، 1973، ص. 53.

(9) طراد الكبيسي، «من مشكلات النقد الأدبي العربي القديم»، **الأقلام**، ع 10، س 12 تموز 1977، ص. 9.

(10) زكي نجيب محمود، **فن فلسفة النقد**، مرجع مذكور، ص. 224.

والمفهوم هنا بقدر ما يلح على شروط منهجية، يلح على خصوصية الأدب وقيمته، ليجعل النقد دراسة أدبية. لكن أي دراسة وأي مبادئ ؟ هل كما يراها أحد الدارسين، اختصاراً :

- النقد لابد من أن يكون مركزا في «نص» + الاهتمام بالظروف + توفر القيمة الفنية في الأثر الأدبي + طلب الأصالة والطرافة + اكتشاف عبقرية الكاتب ومنزلتها الحق(11).

أو كما يراها غيره ممن يؤكد شرط التوافق بين الناقد والقارئ باعتباره لازما لقيام النقد:

- إن النتاج الأدبي يحتوي على علاقات وأنماط من المعنى يمكن للقارئ أن يفهمها ويعثر عليها في النص. ودون هذا الاتفاق المبدئي بين الكاتب والقارئ، لا يمكن أن يكون هناك نقد.
- يفترض النقد الأدبي أن يكون خبرة الناقد مع النص، خبرة يجد بقية القراء فيها أرضية للاشتراك مع نتائج ذلك الناقد وتفسيراته(12).

قد يكون النقد كذلك فعلا، وقد يكون فعلا سهلا ومبتذلاً، فذلك أمر أدركنا أنه أحد مظاهر الإشكالية التي تحاصر النقد؛ ولكن الأسهل، حين يختار ذلك، أن يختار الناقد المنظر (أو ناقد النقد)، تنصيب نفسه لإصدار تعليمات وتوجيهات من قبيل مطالبة الناقد ليتحلى بما يتحلى به كل دارس سواء أكان ناقداً أم كان غير ناقد :

1 - رحابة الصدر؛
2 - تنحية التزمت جانبا، وكذلك التعميم والجزم من أي رأي أو حكم يصدره الناقد؛
3 - التوفيق بين نقاط الجودة ونقاط الضعف في نقد الأثر الأدبي؛
4 - الابتعاد ما أمكن عن النصح والإرشاد؛
5 - نشدان الحقيقة؛

---

(11) منجي الشملي، **الأدب والفكر في ضوء التنظير والنقد**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983، صص. 10-224.

(12) عدنان خالد عبد الله، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص. 13.

6 ـ وضع النقد في الحسبان بالنسبة للأديب لدى كل خطوة إبداعية يخطوها[13].

تلك مبادئ تبدو مختلفة، وتجمع بين الشرط الأخلاقي والشرط المعرفي والشرط المنهجي ويحمل صوغها نبرة الصوت الوعظي، ويغلبه من خلال ملفوظات تلح على ألفاظ مثل الرحابة والنشدان والابتعاد عن النصح والتي تصب جميعا في مركز يمكن أن نسميه أخلاقية الناقد، التي لا تقتصر عليه ولا يمكن اعتبارها خاصية تعريفية.

تلك مبادئ تبدو مختلفة، وتجمع بين الشرط الأخلاقي والشرط المعرفي والشرط المنهجي ويحمل صوغها نبرة الصوت الوعظي، ويغلبه من خلال ملفوظات تلح على ألفاظ مثل الرحابة والنشدان والابتعاد عن النصح والتي تصب جميعا في مركز يمكن أن نسميه أخلاقية الناقد، التي لا تقتصر عليه ولا يمكن اعتبارها خاصيات تعريفية.

وقد يطول بنا الوقوف عند كل موقف من مثل هذه المواقف، والتعليق عليه. فكل موقف يترجم مفهوما للنقد تختلف عناصر تعريفه بملفوظات تعتمد كلمات ذات دلالات غير دقيقة الاصطلاح، مثل الذكاء والثقافة والخبرة والنزاهة والمعرفة الواسعة والتمثل والتذوق.

ويكفينا أن ننظر إلى هذه الألفاظ (الشروط) وهي تأتلف وتختلف في صوغها بين ناقد منظر وآخر، حتى ندرك ذلك. ويكفينا أيضا أن نرى ما يترتب على اجتماعها في صورة جدول واجبات أو لائحة تعليمات حتى تتبين نوعية المبادئ التي تسود خطاب نقد النقد والتنظير والتي يراد لها أن تهيمن على الفعل النقدي

ـ صدق الرؤية + التمييز + إعداد الجو الزاخر بشتى المذاهب والآراء[14]؛

ـ صدق الرؤية + الاخلاص + النزاهة في الحكم[15]؛

ـ يقظة الذهن + التجرد عن الميل + القدرة على رؤية الأشياء حقيقة + تحصيل المعرفة + تهذيب العقل[16]؛

---

(13) ناصر الأيوبي، «علاقة الناقد بالأديب»، **الموقف الأدبي**، ع141-143، شباط 1983، صص 23-27.

(14) خالد يوسف، **في النقد الأدبي وتأريخه عند العرب**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1987، ص. 28.

(15) **المرجع نفسه**.

(16) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص. 272.

ـ الثقافة + البصيرة النفاذة + السر + الذكاء[17]؛

ـ الثقافة العامة التجرد + الذائقة الفنية القدرة الإبداعية[18]؛

ـ المعرفة الأدبية + المعرفة الفنية المعرفة الإنسانية[19]؛

ـ التسلح بالعلوم + التمثل + الاستخدام + المنهج[20]؛

ـ فهم نظرية الأدب + الإحاطة بالتيارات الفكرية والفنية + تحديد العمل النقدي + الحياد + الاهتمام بالقيم والعناصر الجمالية[21]؛

ـ العلم + الذوق + الحساسية الذكاء[22]؛

ـ الذوق + معرفة نفاذة + المقارنة التعريف + الفهم الصحيح[23]؛

ـ الاقتراب من العلم + الوعي الدائم بالقواعد والأسس والأفكار[24]؛

ـ دارسة مستوعبة للفنون الأدبية وتاريخها + معرفة أعلامها + الوقوف على المأثور[25]؛

ـ ملكة الذوق النظري + ملكة الدرس والتحليل والحكم + التحرر من العوامل الشخصية + الذوق الفني[26]

خلاصة :

إن الاختلاف في التعبير عن مختلف تلك المبادئ العامة أو الشاملة تنتهي بنا إلى نتيجة واضحة، وهي أن مبادئ النقد التي يدور حولها خطاب نقد النقد والتنظير العربيين، هي أساسا :

ـ الثقافة الواسعة؛

(17) عبد المنعم خفاجي، **النقد الأدبي الحديث**، مكتبة الكليات الأزهرية، 1975، ص. 13.

(18) ميشيل عاصي، **الأدب والفن**، المركز التجاري، بيروت، 1970، ص. 119.

(19) حسام الخطيب، **أبحاث نقدية ومقارنة، مرجع مذكور**، صص. 49-54.

(20) **المرجع نفسه**، ص. 54.

(21) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، **مرجع مذكور**، صص. 17-18.

(22) **المرجع نفسه**، ص. 17.

(23) عبد الفتاح الديدي، **الأسس المعنوية، مرجع مذكور**، ص. 181.

(24) محمد الربيعي، **في نقد الشعر، مرجع مذكور**، ص. 5.

(25) بدوي طبانة، **دراسات، مرجع مذكور**، ص. 12.

(26) سهير القلماوي، **النقد الأدبي**، دار المعرفة، معهد البحوث والدراسات، د. ت، صص. 25-31.

- الذوق؛
- النزاهة الأخلاقية؛
- الموضوعية المنهجية؛
- الذكاء.

إنها، بصفة عامة، مبادئ تحدد خبرة الناقد، وتمتنع عن التحديد؛ فهي مبادئ يصعب تعيينها إجرائيا أو نظريا ضمن مرجعية محددة، مما يجعلها نصائح عامة وشاملة لكل ممارسة ثقافية ومعرفية وتدل على سيادة «فكرة» عامة عن النقد، مسكونة بروح تعليمية وجدالية في الآن نفسه، يستحيل أن تنتظم في مفهوم محدد للنقد، وإن انتظمت حول موضوع «الأدب».

الفصل الرابع
وظيفة النقد

من المسلم به أن كل ناقد يعتقد منذ البدء في أهمية النقد الذي ينجزه أهمية تتضح في جملة النعوت، التي تشرحها كلمات مثل المهمة والدور والواجب، والتي تعني، في ما تعنيه، أن للنقد وظيفة أو وظائف عدة.

والحديث إذاً عن وظيفة للنقد لا بد من أن يتضمن مفهوما ما للنقد، لأن هذه الوظيفة تلحق بالنقد بصفتها خاصية تعريفية بالضرورة. غير أن هذه الخاصية لا تجد تحديدا دقيقا، متفقا عليه، وكأنها خاصية تؤكد الوضع الإشكالي لمفهوم النقد.

لذا، فإن ما يمكن أن نعتبره وظيفة لا يتحقق لدينا، في الشرح، إلا في صورة وظائف متعددة، يمكن أن ينظم بعضها في صورة من الصور التي يشترك فيها أكثر من منهج، كما يمكن أن يستقل بعضها فلا يختص بها سوى منهج نقدي واحد.

إن الذي يحدد هذه الوظيفة ـ الوظائف ـ بالتأكيد هو مفهوم النقد نفسه بالإضافة إلى مفهوم الأدب، ما دام النقد تمثلا لصورة ما للأدب، وما دام الأدب نفسه يتضمن بعدا احتماليا للنقد، يرسمه بطريقته وحسب خطاطاته التي يعمل بها :

> إن الذي يحدد وظيفة للنقد، في كل زمان ومكان، هو أولا وقبل كل شيء مفهوم الناقد للأدب[1].

ولعل قراءة متن نقد النقد والتنظير تفصح لنا عن ذلك بوضوح، وهي تبسط لنا شرحها لمدلولات الوظيفة تلك، بملفوظات تستعمل ألفاظا مثل التوعية والتوجيه

---

(1) رشاد رشدي، **مقالات في النقد الأدبي**، المكتب المصري الحديث، 1979، ص. 7.

والتذوق وتعميق التجربة والتمثل والوساطة وخدمة الأدب والقارئ، وما إليها. ألفاظ تدرج حينا في جانب النتيجة، أي الأثر المطلوب، وحينا آخر في جانب الدافع المسبب للعلاقة المطلوبة. ومن ثم فنحن أمام بدائل متعددة يوضع النقد فيها. بدائل يمكن أن تتحكم في تعيين إحدى وظائف النقد أو جملة منها. فهناك

ـ البديل الأخلاقي المرتبط بالنقد والناقد والأديب والقارئ؛

ـ البديل العلمي ـ المنهجي الذي يحاصر الناقد؛

ـ البديل الأدبي، الذي يوجه الناقد إلى نموذج أدبي ما، وهو بديل كثيرا ما تعبر عنه المذاهب والنظريات الأدبية.

ـ البديل العملي، أي ما تفرضه الحاجات العملية والمادية، من خلال المؤسسات الثقافية والتعليمية والسياسية.

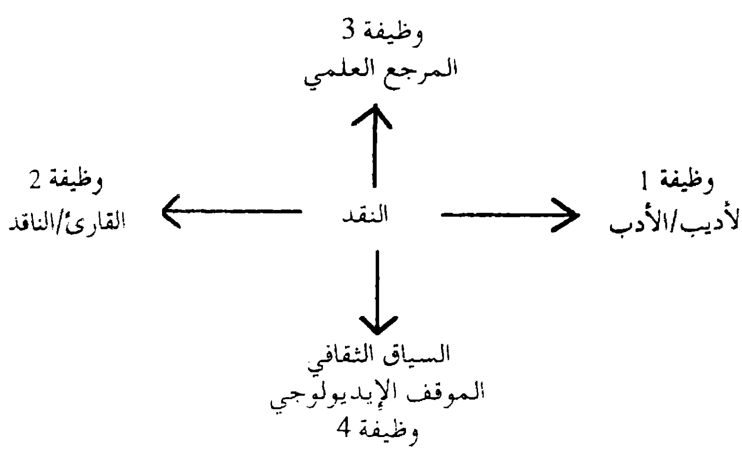
واعتبارا لكل ذلك، يمكن تصنيف الوظائف الممكنة للنقد إلى

1 ـ وظيفة أدبية تجاه الأدب والأديب؛

2 ـ وظيفة منهجية موضوعية تجاه العلم؛

3 ـ وظيفة تعليمية وتثقيفية تجاه القارئ؛

4 ـ وظيفة أخلاقية إيديولوجية تجاه المجتمع...



وبحكم ما يطبع مفهوم الوظيفة من تعدد واختلاف، ومايجر إليه من اقتراحات توفيقية وتلفيقية، فإن هذه الوظائف يحدث أن تتداخل لتعبر عن مفهوم عام للنقد وللأدب معا، كأن يترابط فيها العنصر الأخلاقي والتعليمي، والعنصر العلمي والأدبي،

وخصوصا حين تغيم الحدود بين المرجعيات الصانعة للمفاهيم وتظهر فعلا في لحظات التوفيق والانتقاء. وهذا ما يحدث في سياق التنظير ونقد النقد العربيين اللذين تنتظم فيها تلك الوظائف لتتخذ طابع وظيفة أدبية عامة حينا ووظيفة خاصة نوعية حينا آخر.

1 ــ وظيفة أدبية عامة

أكدنا منذ حين، أن وظيفة النقد قد تكون ــ بصورة من الصور ــ وظيفة للأدب، مما يدفع عددا من النقاد العرب والمنظرين للنقد إلى التركيز على هذه الوظيفة وجعلها مهيمنة على ما عداها، ومنهم أولئك الذين اتبعوا «نظريات» مثل الفن للفن والتعبيرية، وقيدوا الفعل النقدي بمهمة محددة هي رؤية الأدب كما هو، وتقديمه كما هو، دون إقحام عناصر خارجة عنه :

> فوظيفة النقد أن يرى العمل الفني كما هو على حقيقته، لأن العمل الفني ليس تعبيرا عن المجتمع أو عن التاريخ أو عن البيئة أو عن أي شيء آخر، بل هو خلق عالم موضوعي كائن بذاته[2]

ورؤية الأدب كما هو، تعني ــ في نظر أصحاب هذه الوظيفة ــ معالجته داخليا دون إقحام ماهو غريب عنه. وإذا كان لا بد من الاستعانة بشيء خارجي، فمن اللازم أن يخدم الأدب حقا دون أن يجعله تابعا وغير محرف لدور النقد الموصوف هنا بالدور الخطير الموكل إليه خدمة الأدب :

> وما دام ذلك كذلك، أي ما دام دورَ الناقد ــ وهو دور خطير ــ، فإن عليه أن يظل في إطار الأدب، وتصبح مهمته التفسير المقوم لأي نص قصد منه صاحبه تجربة فنية محددة. وكل مايخرج من هذه الدائرة كتحليل نفسية مؤلفه أو رصد ظروفه الاجتماعية ينبغي اعتباره شيئا آخر غير النقد الأدبي كأن يكون علم النفس الأدبي أو علم الاجتماع الأدبي أو ما يجري هذا المجرى[3].

وهذه وظيفة يترتب عليها إخضاع النقد لمتطلبات الأدب. بل تبعيته له، فهي وظيفة تصادر وظائف أخرى بالإلحاح على أن لا وجود للنقد إلا بالأدب. حقا، إن هذه بديهة تخول للنقد التعامل مع الأدب «مهمة الناقد الأساسية هي التعامل مع

---

(2) رشاد رشدي، مرجع مذكور، ص. 12

(3) أحمد كمال زكي، «استجواب»، مجلة **الفيصل**، ع 45، ص. 52.

العمل الأدبي»[4]. غير أن هذا التعامل لا يأتي لذاته، بل للوصول إلى أهداف وإلى إنجاز مهام أخرى، بعد التعامل مع الأدب، ما دام الأدب نفسه أيضا له أهداف تتجاوز رغبة الوجود من أجل الوجود بما هو نصوص. وهنا فقط يمكن الحديث عن وظيفة ما للنقد.

2 ـ وظيفة أدبية منهجية

تبدأ هذه الوظيفة بمجرد ما يعي الناقد هدفه من التعامل مع «الأدب» والاستعانة بما يوصل إلى الهدف الذي يستحق أن ينصرف إليه النقد، بتوظيف آليات تفسيرية وتقويمية ووظيفية ومفاهيم ممكنة لاستجلاء «الأدب» بمراعاة وظيفته. مثل مفهوم الصدق : «فإن وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق في العمل الأدبي من خلال تقييمه له»[5].

هذا «الصدق» الذي يترجمه بعض النقاد بكلمات أخرى مثل «قوة الحقيقة» : «وظيفة الناقد الحقيقية هي قدرته على التعريف بالقوة الحقيقية في العمل الفني ذاته بغض النظر عن العوامل الفرعية المساعدة على تقدير العمل»[6].

وكلمة الصدق مثل كلمة الحقيقة، ليس لأي منهما مدلول واضح، ولا يجوز التعامل معهما بصفتهما مصطلحين، بل يتعين شرح مدلولهما دائما بمزيد من الكلمات والمصطلحات، مثل مصطلح «الرؤية» الذي جعل هدفا وموضوعا للنقد في سبيل «...الوصول إلى رؤية الفنان للعالم والأشياء»[7] أو مصطلح «القيمة» التي تكون الهدف من خدمة الأدب والأدباء ومساعدتهم : «مساعدة الأدباء على خلق أدب له قيمة باقية... فهذه هي وظيفة النقد التي يجب أن يعرفها النقاد والمنشئون جميعا»[8]؛ إنها مساعدة تستوجب تلاؤما مع النصوص حتى تصبح «المهمة» متحققة :

---

(4) جابر عصفور، «اتجاهات النقد الأدبي» (ندوة)، **فصول**، ع 2، م 1، يناير 1981، ص. 218.

(5) غالي شكري، **مذكرات ثقافة تحتضر**، دار الطليعة، 1970، ص. 133.

(6) عبد الفتاح الديدي، **الأسس المعنوية للأدب**، دار المعرفة، 1966، ص. 183.

(7) سيد بحراوي، «حاضر النقد الأدبي» (ندوة)، **الثقافة الجديدة**، القاهرة، ع 12، نوفمبر 1986، ص. 114.

(8) شكري محمد عياد، **الأدب في عالم متغير**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971، ص. 184.

إن مهمة الناقد أولا وقبل كل شيء مهمة عملية تنشأ فقط عند مباشرة النصوص الأدبية، تنشأ مما عساه أن يتأدى من عبارات الكاتب أو قصيدة الشاعر. ورؤية الخصائص المميزة في العبارة الشعرية هي النقد[9].

ومعنى ذلك أن الوظيفة تنشأ على أساس منهجي له مظهر حوار خلّاق : «إقامة الحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ومتابعتها وتقييمها»[10] والذي من متطلباته كذلك ألا يظل وصفا فقط للعمل الأدبي بذاته، بل أن يصير إعادة للتفكير في الأدب وتغيير النظرة إليه : «هناك وظيفة أخرى أساسية وهي إعادة تقييم سلم القيم الأدبية»[11].

أو أن تكون «المهمة» اكتشافا لطبيعة الأدب والواقع الأدبي العام بفهمه وتدعيم مقوماته : «اكتشاف القوانين الخاصة لمسارنا الأدبي، أي تأصيل المصطلح وتحديد القيمة الداخلية المطلقة لأعمالنا الأدبية وكذلك اكتشاف التأثيرات الوافدة، أي تحديد القيمة الخارجية النسبية لهذه الأعمال»[12].

هكذا تصبح الدعوة إلى التعامل مع الأدب غير محصورة بحدود الأدب، أي بتصور «الأدب» كما هو، وإنما كأفق ممكن وقابل للتغيير والتطور :

مسؤولية النقد التي لا تحدد كمسؤولية تجاه هذا الإدراك الشاعري من أجل تنميته وصقله ورفعه إلى مستوى الإدراك الحسي العقلي، أي إلى مستوى الشعور المفكر، إلى وعي يرى ويقدر أن يختار وأن يعطي رأيا يحدد موقفا يساهم جماهيريا في حركة تطور الأدب»[13].

لا شك في أن وراء هذا الفهم مرجعاً يسهل تبينه من خلال ألفاظ «المسؤولية» و«الموقف» و«الجماهير» و«الوعي الاجتماعي»، مرجعاً له تبعات ومستلزمات منهجية تلح على أن الوظيفة هي أساسا وظيفة إخضاع الأدب إلى قواعد ومبادئ مثل :

---

(9) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص. 427.

(10) صبري حافظ، «مشكلة المنهج في النقد الأدبي» (ندوة)، **فصول**، ع 3، م 1، 1981، ص. 243.

(11) **المرجع نفسه**، ص. 243.

(12) غالي شكري، **سوسيولوجية النقد العربي الحديث**، دار الطليعة، ص. 15.

(13) يمنى العيد، «توضيحات في النقد الأدبي..»، **الطريق**، ع 2، فبراير 1975، ص. 52، وتقول أيضا : «وإذا كان من مهمات النقد تطوير الأدب وترقيته، فنحن بحاجة إلى نقد بديل يساهم في تطوير نقدنا الحاضر وترقيته» (ضمن: **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، 1979، ص. 8).

« ــ تقدير العمل الأدبي؛

ــ تعيين مكان العمل الأدبي في مجاله الخاص في عالم الأدب؛

ــ تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالبيئة التي ظهر فيها...؛

ــ التعرف على سمات صاحب العمل من خلال أعماله وعلى خصائصه الشعورية»[14].

هذه خلفية منهجية مدرسية ترجع إلى القرن التاسع عشر، وتعيد إنتاج تفكير ناقد مثل سانت بوف (Sainte-Beuve) ومعاصريه الذين حاولوا الارتقاء بالنقد بإعطائه منهجا قويما يعتمد التحليل والتفسير والتقويم المعلل، فجاء الناقد العربي بعد مائة عام، ليجعل من مبادئهم مسلّمات يحدد بها وظيفة النقد «مهمة النقد الأدبي تحليل هذه الظواهر الأدبية أو تلك تحليلا شاملا وتقويمها فكريا وفنيا»[15]، أو ليكرر أن للنقد مهمتين : «مهمة التفسير ومهمة الحكم»[16]، متمسكاً في جل الأحيان بالمهمة الأخيرة التقليدية : مهمة الحكم أو التقويم : «إن وظيفة النقد الأدبي هي في (...) تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعورية وتوضيح منزلته وآثاره في الأدب»[17].

3 ــ خدمة القارىء

تبدو الوظيفة هنا نوعية، تكرس الدعوة لخدمة القارئ وإرضائه : «أما النقد، فهدفه «إرضاء الإنسان» وهو يفكر، الإنسان وهو يفكر بالأدب على وجه الخصوص»[18].

وهي وظيفة قد يتمكن منها النقد عبر تمكين القارئ من الاقتراب إلى الأدب ليحصل لديه إدراك يستوعب خصوصيته به. وهذا التمكين، الذي يحلو لبعض أصحاب متن التعليم تفصيل القول فيه وشرحه، قد يستعار له شعار «تقريب الأدب إلى القارئ» :

---

(14) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، 1972، ص 275.

(15) فؤاد مرعي، **مقدمة في علم الأدب**، دار الحداثة، 1981، ص. 5.

(16) عبد المنعم خفاجي، **النقد الأدبي الحديث**، مكتبة الكليات الأزهرية 1975، ص 6.

(17) م. ن، ص. 8.

(18) خلدون الشمعة، **النقد والحرية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977، ص. 193.

وظيفة النقد الأساسية هي ينير سبيل الأدب أمامنا ويقربنا بالسير فيه ويلفتنا إلى مافيه من جمال (هكذا) يعلمنا الأدب، فنقرأه مرة ثانية. وكثيرا ما يؤدي لنا أجل الخدمات حين يتحدى أفكارنا ويعارض آراءنا[19].

ومن خلال ذلك، يخدم النقد الأدب ونفسه حين :

يحمل هذا الإنتاج الفني إلى جموع أكبر وأعداد أكثر من الناس، وفهمه والتأثر به وعبر مايقوم به من تفسير وتحليل وشرح وتوضيح محققا المساعدة على الاختيار (...) والمقارنة والموازنة ..) والتقدير والتقييم (واستعمال عمليتي التحليل والموازنة)...[20].

ولا يخفى أن هذا التقريب الذي يخدم القارئ يجعل النقد عملية وساطة مشروطة بطرفين هما : الأدب/ القارئ. وناتجها قد يكون لصالح طرف، إما أن يكون «الأدب» وإما أن يكون القارئ. وربما كانت غايتها هدفا آخر يخدم الناقد نفسه. «أنا أعتقد أن عملية الوساطة ربما كانت إحدى نتائج العمل النقدي، ولكنها ليست من طبيعته. وبشكل أكثر تحديدا، فالمعرفة هي دائما وساطة بطريقة ما، لأن الاكتشاف هو دائما عملية وساطة»[21].

ولا ريب في أن تحديد هذه المهمة شكل من أشكال تعريف النقد، ودرجة من درجات تمثل مفهومه، بها لا يكون الناقد قادراً على أن يتصف لا بصفة ناقد فقط، بل يتقمص هيئة «المعلم» الذي ينصرف بتنظيره ونقده إلى خدمة النقاد والأدباء ويُنبههم إلى دور النقد الذي يجب أن يقوموا به، إذا ما أرادوا ممارسة النقد أو الاتصاف بصفة الناقد، بحيث بتوجب أن تكون مهمة «الحكم» مؤدية إلى دور تعليمي صريح، ما دام النقد :

... يريد أن يركز مجموعة من المبادئ تقوم بإقدار المتأدب على فهم نظرية الأدب وإرشاد الأديب ـ من خلال نظرات منهجية محددة ـ إلى اختيار طريق من طرق عدة أو اتباع أسلوب من أساليب متشابكة[22].

(19) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة المصرية 1972، ص. 268.

(20) صلاح ذهني، **تذوق الأدب**، مطبعة المعرفة د. ت، صص 210-213.

(21) كمال أبو ديب، «النقد العربي وآفاق النقد الجديد» (ندوة) في **مواقف**، ع 41-42، صيف 1981، ص 32.

(22) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1972، ص. 6.

ولا يخفى هنا أن الوظيفة تجاوزت حدود المبادئ المنهجية إلى شيء آخر مختلف هو الدور التوجيهي للنقد بصفته وظيفة نقدية . «التوجيه، التوجيه بأي معنى نريد، توجيه الأديب الناشئ إلى الجادة بتوجيه نظرة إلى مايكتب في نظرية الأدب (...)»[23].

ومن الواضح أن المنظّر العربي هنا ــ حين ينظّر لهذه الوظيفة ــ يفضل أن يجعل النقد في خدمة القارئ ــ بل الجمهور ــ وكأن لا غاية له ولا غاية للنقد إلا :

> أن يساعد الجمهور على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقي، أي أن يصبح الجمهور القارئ الذي يستطيع أن يكون المعيار الواسع العريض لكل ما يطرح عليه، وبذلك تكون وظيفة النقد قد اتسعت من دور ناقد محترف إلى جمهور يتلقى...[24].

إنها مساعدة لا تقف عند حدود تسهيل الاتصال بالأدب والنقد معا، بل تتوخى التأثير في الجمهور بتربيته وتعديل قدراته وإفادته بما يحب الناقد، بدءا من تزويده بحصيلة نافعة، معرفية وأدبية ونفسية : «يمكن الجمهور من التواصل مع الأثر الفني، فيغني حساسيته ويثري تجربته الإنسانية. وإذا ما قام بهذه المهمة، فإنه سيكون الرسول الذي يفسر الأدب ويفلسف صداه»[25].

فتقريب الأدب إلى القارئ (الجمهور، هنا) لا يكون لصالح الأدب، ولا لصالح النقد أبداً، وإنما من أجل اكتساب قدرة، يمكن اتخاذ الأدب والنقد معا سلما وأداة لامتلاكها، هي قدرة الوعي : «مهمة النقد «إلغاء تلك المسافة [بين القارئ وصاحب النص] أو تقريبها ما أمكن، أو لنقل تربية وعي القارئ ورفع سوية حساسيته الفنية والمعرفية، وهذه الأسس هي ما يسمى المنهج»[26].

هكذا نصب الناقد المنظّر نفسه وصيا حريصا على تربية القارئ، جاعلا: «دور الناقد الرائد هو أن يطرح فكرة تكوين ذوق لدى القارئ»[27]، ثم متجاوزاً

---

(23) أحمد كال زكي، استجواب مجلة الفيصل، مرجع مذكور، ص. 52.
(24) عزالدين إسماعيل، «مشكل المنهج في النقد الأدبي» في فصول، ع 1، م 3، 1981، ص. 257.
(25) عادل الفريجات، أضواء على النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص. 8.
(26) أحمد يوسف داوود، لغة الشعر، وزارة الثقافة، دمشق، ص. 157.
(27) عزالدين إسماعيل، م. ن، ص. 249.

هذا الحد لتكون وظيفة أشمل : «أن يربي وأن يجمع وأن يوحد القيم»(28)، وذلك كله لتشكيل القارئ المرغوب فيه :

> على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقي، أي أن يصبح الجمهور القارئ الذي يستطيع أن يكون المعيار الواسع العريض لكل ما يطرح عليه. وعندئذ تكون وظيفة النقد قد اتسعت من دور ناقد محترف إلى جمهور متلق وإلى جمهور قادر على النقد. ولهذا يتحقق نقطة الذوق العام الذي ينبغي أن يكون هناك قدر منه يحكم ويضبط أمام الناس، يطرح عليهم من أعمال أدبية(29).

يمكن أن نستخلص مما سبق أن وظائف النقد متعددة، بعضها ينصب على الأدب وبعضها ينصب على القارئ، وبعضها الآخر يوجه نحو الأدب ونحو القارئ من أجلهما معا :

> وللنقد الأدبي هدف مزدوج : فالناقد مدعو من ناحية إلى مساعدة القراء على فهم العمل الذي يقوم بتحليله فهما صحيحا وتقديره التقدير الذي يستحقه، وهو مدعو من ناحية أخرى إلى دعم النمو الإبداعي عند الكتاب أنفسهم(30).

4 ـ وظيفة ايديولوجية

غير خاف أن وظيفة النقد تجاه الأدب والقارئ ـ كما اتضح سابقاً ـ لها أكثر من وجه: وجه الاكتشاف والإنصاف والتوجيه والتطوير؛ وأن وظيفته تجاه القارئ لها أكثر من هدف أيضا مثل التوعية والمساعدة والتربية. ومع ذلك، فإن هناك وظيفة أخرى تتعدى حدود الأدب والقارئ نحو المجتمع كله، بمنظور مغاير يتجاوز مساحة الأدب/القارئ إلى مجال الإيديولوجيا لتكون وظيفة كبرى تترتب على حساب كل ماسبق.

حقا، إن الدعوة إلى وظيفة تقتصر على خدمة الأدب بما هو أدب، أو خدمة القارئ باعتباره بحاجة إلى تذوق للأدب وإدراكه، دعوة تخفي بعدا إيديولوجيا يسهل تبنيه، مما يجعلها دعوة إيديولوجية. إلا أن خطاب النقد ونقد النقد وتنظيره في أحيان كثيرة، وخصوصا عندما يعتمد اختيارات ومرجعيات اجتماعية وسوسيولوجية في

(28) بدر الديب، «مشكلة المنهج من النقد العربي» (ندوة)، **فصول**، ع 3، م 1، 1981، ص. 251.
(29) عز الدين إسماعيل، م. ن، ص. 257.
(30) فؤاد مرعي، **مقدمة في علم الأدب**، دار الحداثة، 1981، ص. 5.

النقد، لا يتردد في التصريح بالبعد الإيديولوجي المطلوب كوظيفة للنقد تتحكم في الأوجه السابقة ليكون مضمون هذه «الوظيفة» موقفا دالا على اختيار نقدي متضافر مع اختيار اجتماعي يضع نصب عينيه دور الأدب والنقد في الثقافة والفكر وفي حياة الناس معا بصفته قوة فاعلة.

«إن للنقد دورا كبيرا شموليا، ويفترض فيه أن يكون قوة موجهة ذات أثر في تحديد مسار الفكر كله، وأن يكون ذا فعل وظيفي : إذ يصبح قادرا على أن يخدم ـ على نحو خفي أو مستعلن ـ قضايا مختلفة في المجتمع»(31).

إن صفة الناقد لم تبق صفة معلم وصي على الأدب وإنما صار مسؤولا اجتماعيا له الدور الفعلي والعملي في التأثير الاجتماعي كدال على صراع ما أو موقف تاريخي.

فالنقد في أي مجتمع له دور اجتماعي. النقد حاجة اجتماعية تلعب دور الذاكرة الأدبية. النقد هو ـ في النهاية ـ موقف يقدم القيم الأدبية، في مجتمع ما وفي ظرف تاريخي محدد(32).

فهذه الوظيفة، وإن لم يجمع عليها سوى من تبنى نظرية للأدب ذات بعد اجتماعي، تؤكد مفهوماً للنقد يعبّر عن مفهوم آخر هو مفهوم «الرؤية»، أي إن وظيفة النقد، مثل وظيفة الأدب، هي أن يكون رؤية إيجابية للعالم وللمجتمع : «وظيفة النقد حاليا أصبحت التعبير عن رؤية معينة باتباع منهج معين»(33).

وهي وظيفة ـ رؤية ـ طالما شرحت نفسها بمفاهيم مثل الواقعية والجدلية والالتزام : «هذه الوظيفة يظهر فيها الالتزام بمبادئ الواقعية أكثر من وظيفية الآثار الأدبية»(34) لتخول لها شرعية القيام بمهمة خاصة، هي مهمة الرقيب؛ الذي «يراقب خط سير الآثار الأدبية، مما يجعله يتميز بما يتميز به الرقيب من تشدد وتمسك بالمبادئ»(35).

(31) إحسان عباس، **من الذي سرق النار**، المؤسسة العربية، بيروت، 1980، ص. 21.

(32) إلياس خوري، «النقد العربي وآفاق النقد الجديد»، ندوة، **مواقف**، ع 41-42، صيف 1981، ص. 31.

(33) سامية أسعد، «مشكلة المنهج في النقد» (ندوة) **فصول**، ع 2، م 1، يناير 1981، ص. 207.

(34) حنا عبود، **المدرسة الواقعية**، وزارة الثقافة، دمشق، 1978، ص. 269.

(35) **المرجع نفسه**.

النتيجة أن من يختار مثل وظيفة تحول النقد إلى أداة وإلى ممارسة لها دور، هو دور السلطة التي تراقب وترصد له لتصحيح مساره وإلزامه بحصول الوعي المذكور.

خلاصة :

يتحصل لدينا مما عرضناه بسمى وظيفة النقد تعكس مفاهيم للنقد، وتدرجه في سياق قد يكون مدرسيا يوفق ويجمع بين أكثر من وظيفة وقد يكون اختيارا يقيد النقد بغاية ذات أصل منهجي، وذلك تأكيداً لمرجعية علمية ما أو مرجعية لها أهداف إيديولوجية. كما يعكس البحث عن هذه الوظيفية أشكالا من محاولات الانتظام الذي يعبر عن وجود خطابات مطبوعة بالاختلاف الذي لا يجد مبرره إلاّ في كونه مظهرا من تمثلات لأوضاع معرفية تمر بالنقد والناقد، وتكتسي ــ باعتماد مصطلح «الوظيفية» ــ وجها دالا على مستوى تلك التمثلات كشعارات وكلمات في نظريات ومناهج غير مكتملة واضحة يهيمن عليها التعميم والإيديولوجيا.

الفصل الخامس
تصنيف النقد

لم يدع أيٌّ من منظري العلم ومصنفي العلوم وجود علم أو منهج يحمل اسم «التصنيف». فهم يرونه فقط إجراءً من الإجراءات التي يعمد إليها كثير من العلوم البحتة والعلوم الإنسانية على حد سواء.

فالتصنيف بذاته ليس عملا علميا بالضرورة، ولكنه قد يستمد قوته من وظيفته، داخل العلم الذي يعتمده، ومن الأسس التي يوفرها له هذا العلم؛ فهو لا يحمل في ذاته تصورا أو مفهوما علميا، لكنه في التطبيق يتمكن من ذلك، فيصبح أداة تمثل تعكس صورا من المنهج المعتمد وتترجم الخلفية التي يعتمدها علم من العلوم، ويرسم صورة ما من الصور للموضوعات التي يصنفها. ومن ثم يكاد يكون الإجماع على تحديد التصنيف أو حصره مستحيلا[1]. فهو إمكان متاح لكل علم.

وبسبب ذلك، يحدث أن نرى تضاربا واختلافا ملحوظا في كل العمليات التصنيفية، بما في ذلك تصنيف العلوم والمناهج العلمية، لأن التصنيفات بذاتها لا تحمل سوى تصور ناتج عن «علم» المصنف والمنهج الذي يتسلح به، بمعنى أن وجود التصنيف لا يمكن أن يتم دون وعي بوجود نظام ما، داخل المادة المصنفة أو قائما بينها وبين غيرها، كما أنه لا يمكن أن يتم دون الوعي بطبيعة تركيب المادة المصنفة في شكل علاقات توافق وتشابه، في مقابل علاقات أخرى يمكن أن تخلق بدائل مغايرة. فالتصنيف إذن بقدر ما يعي وجود نظام ما، يحول هذا النظام إلى أقسام

---

(1) أحمد بدير، **أصول البحث العلمي ومناهجه**، وكالة المطبوعات الكويت 1977 (انظر الباب الثالث، الفصل الثالث عشر).

فرعية أو جديدة دون أن يبلغ درجة التنميط (typologie) الذي ينكب على تنظيم مادة ذات صفة ديناميكية، ويحرص على «وضع علاقته بالأنظمة الثابتة أو الوظيفية»[2]. وهذا يقضي بأن يكون التنميط مستعينا بوعي تصنيفي. بينما التصنيف لا يستدعي وعيا بالتنميط إذ يبقى في حدود ترتيب عناصر الشيء الواحد والنظام الواحد وقد يتجاوزه إلى تنظيم عناصر أنظمة متعددة، بإيجاد نظام عام، مثل ترتيب الأحداث بحسب العصور، أو بحسب عوامل الظهور، أو بحسب عوامل الوظيفة والأثر، بخلاف التنميط يتطلب عناصر تنظيم محددة، وعلاقات ماثلة في موضوع التنميط بخلاف التصنيف لا يتطلب غير المعايير، وهي معايير تختلف من مصنف إلى آخر، وقد توجد خارج الموضع ـ الموضوعات المصنفة نفسها، وترجع إلى نظرة علم أو معرفة، خارج التصنيف وسابقة له.

وغير خاف أن تتبع التصنيفات والمعايير المتحكمة فيها «تمثل تعبيرا حيا عن صورة العلوم العقلية لدى الأمم وتوضح المسار الذي سارت فيه حركة العلوم»[3]. فهي تطبيقات دالة على «الفهم» والنظام الذي يعمل به هذا الفهم، بحيث تتحرك أسس فلسفية وابستمولوجية وأنطولوجية وأكسيولوجية (قيمية ـ أخلاقية) أو تاريخية حضارية، وأيضا أسس ذاتية فردية واجتماعية حضارية[4].

وليس غريبا، نتيجة ذلك، أن تشترك كثير من العلوم والمناهج في استغلال إجراء التصنيف، وضمن هذه العلوم والمعارف يأتي النقد ونقد النقد وتاريخ الأدب والنقد والتنظير النقدي والأدبي أيضا.

وتصنيف النقد، كما يتحقق في نقد النقد والتنظير، يعني أن النقد مادة قابلة للتصنيف، أي مادة تتصف بقبول التصنيف، وبالاختلاف والكثرة، والتعدد، وبوجود عناصر قابلة للتمييز وعلاقات تعطي تلك العناصر أشكالا من التنظيم والترتيب، كأقسام وفروع، وثوابت ومتغيرات؛ ومن ثم، فإن أهم ما يحتاجه المُصنف هو الإمساك بالمعايير وضبطها حتى يصل إلى تنظيمات وترتيبات معقولة ومبررة وملائمة.

---

(2) أناتولي راكيتوف، **المعرفة التاريخية**، ترجمة حنا عبود، دار دمشق، 1989، ص. 92.

(3) أحمد عبد الحليم عطية، «تصنيف العلوم عند الغزالي»، مجلة **المورد** العدد 3، مجلد 8، 1989، ص. 66.

(4) **المرجع نفسه**.

فكلما تحدثنا مثلا عن «المناهج» النقدية «المدارس» و«التيارات» و«المذاهب» و«الإتجاهات»، كان حديثنا هذا على إجراء تصنيفي. إذ لم يعد النقد مادة واحدة، ولكنه مجموعة صور دالة بل مادة فيها تعدد واختلاف وتنوع. وكلما صنفنا النقد، اضطررنا إلى تقديم ترتيب ما: فكل تصنيف يتضمن أو يؤدي إلى اصطناع ترتيباً ما داخل مادة النقد بإيلاء بعض العناصر أهمية كبرى، وتهميش العناصر الأخرى التي تعتبر أضعف أو لا أثر لها.

هكذا، فالتصنيف النقدي لكي يكون معقولا ومفهوما وذا أثر معرفي يتطلب الوعي بالتصنيف نفسه وبمعاييره باستحضار:

- خلفية مفهومية للنقد (ما النقد؟)؛
- مرجعية تحدد هذا المفهوم؛
- مجموعة معايير مناسبة.

ومن ثم، فعدم ثبات التصنيفات النقدية أمر طبيعي، ليس فقط بسبب عدم تحديد النقد نفسه كموضوع، أو تغير المرجعيات التي يستند إليها أو التي يعتمدها في تأمل نفسه، ولكن بسبب الإستراتيجية التي تفرض عليه أن يكون مجرد أداة، لأن التصنيف ـ كما سبق القول ـ ليس منهجا، ولكنه إجراء موجود ضمن منهج ـ مناهج ـ تكشف عنه:

أ ـ نوعية المعايير (الأسس) التي تدخل التصنيف ضمن مرجعية؛

ب ـ الترتيب الذي يتولد عن استعمال المعايير، من حيث إعطاء الأسبقية أو الإقصاء لعناصر على حساب عناصر؛

ج ـ الأحكام التي تتولد عن ذلك، وخاصة حين يعبر المصنف عن تقويماته عبر لغة التوصيف والتقعيد، مما يدل على جدوى ما يصنف ويرتب.

وفي ضوء ذلك، يصبح التصنيف ومعاييره حدوداً يتحرك خلالها مفهوم النقد.

1 ـ معايير معرفية:

والمقصود هنا أن المصنف ينظر إلى المادة النقدية في ضوء ما تحمله من نسق معرفي بدرجة علم أو نظرية أو أفكار. مثل هذا النظر يؤدي إلى تسمية النقد بأسماء

تلك العلوم مثل النقد التاريخي، والنقد النفسي، والنقد الإجتماعي، والنقد اللغوي، والنقد البلاغي والجمالي، إلخ.

2 ـ معايير إجرائية

وهذه المعايير تلتقي جميعا في مايسمى التطبيق، أي ما يقوم به الناقد من أفعال تحدد علاقته بالموضوع، فيأتي التصنيف هنا حاملا لمصطلحات «منهجية» مثل نقد الحكم، والنقد الوصفي، والنقد التحليلي، والنقد التفسيري، والنقد الإنطباعي، والنقد الفني.

3 ـ معايير منهجية

حيث ينظر المصنف إلى النقد بمنظور منهجية محددة يتوافق فيها الإجراء مع موضوعه، بحيث يكون النقد هنا موصوفا بآليات اشتغاله لا حدوداً إجرائية، وإنما حدوداً فلسفيةً ونظرية خاصة بالموضوع. وهنا يمكن تصنيف النقد إلى أشكال مثل النقد الموضوعاتي، النقد الأسلوبي، النقد الشكلاني، النقد الأسطوري، إلخ.

4 ـ معايير تاريخية :

وهذه المعايير تسمح للمصنف بأن ينظم المادة النقدية بحسب مفاهيم التاريخ، فيصنع تحقيبا ترتِّب النقدَ من خلاله، ويتمثله على هيئة وحدات وعلى أساس الزمن أو المكان، أو حسب علاقتها بالحدث التاريخي.

5 ـ معايير مهنية :

وهي معايير تنظم النقد في ضوء ارتباطه بوظيفة مهنية : النقد الصحفي، والنقد الجامعي، ونقد الفنانين.

6 ـ معايير وظيفية :

وهذه المعايير تستخلص من جملة الوظائف التي يقوم بها النقد أو التي يطلب منه أن ينجزها، مثل الوظيفة التربوية، والوظيفة الثقافية، بحيث ينجم عن التصنيف القائم على هذه الوظيفة وجود أنواع من النقد مثل النقد التعليمي، والنقد الهادف إلخ.

7 ـ معايير متعددة :

هذه المعايير أو الأسس تصبح أدوات ضم وجمع أو أدوات عزل وإقصاء؛ إذ أن إنشاء تصنيف ما لابد من أن يمر عبر عمليات «دمج» من جهة وعمليات إبعاد

جهة ثانية. وهي من أجل أن تكون شاملة، تحتاج إلى إيجاد توافق بين أكثر من معيار؛ الأمر الذي يؤدي إلى اصطناع تصنيفات عامة وأخرى تفريعية واحيانا تصنيفات توفيقية، مما يدخلنا في احتمالات المقبول وغير المقبول من التصنيفات، على غرار ما سنراه بعد حين.

إن قراءة متن نقد النقد العربي تظهر لنا أن كل تلك المعايير اعتُمدت في تصنيف النقد بحكم الرغبة في تنظيم المادة النقدية أو تأريخها أو بحكم الرغبة في فهم واقع النقد والإحاطة به.

وفي ضوء كل ذلك، يمكننا أن نتحدث عن «تصنيف» النقد في متن نقد النقد والتنظير العربيين.

1 ـ تصنيفات تعليمية

يميل خطاب التعليم إلى الاقتصاد في صنع تصنيفاته والبحث عن المصطلح الشائع المشترك في تسمية المناهج النقدية، ويفضل عادة تلك التصنيفات الثنائية التي تختصر الاختيارات النقدية في نوعين جامعين، معتقداً أن هذا التصنيف الثنائي هو الأصل الذي يرجع إليه النقد جميعا، خصوصا ذلك التصنيف الذي يفرق بين النقد النظري والنقد التطبيقي :

> وأحسب أنه قد آن الأوان لنزعم بأن النقد عندنا نقدان. والنقاد نوعان ـ والحصر هنا مقبول فيما أظن ـ : نقد تطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها، ونقد تطبيقي يقوم على على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها، ونقد تأصيلي أو تشريعي يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف[5].

هذا التصنيف الثنائي سرعان ما يجد نفسه عاجزا عن احتواء النقد، كلما كان الناقد أو الباحث بصدد شرح حقيقة النقد وهو في حالة عمل على النصوص، عمل مشخص يكشف عن تعدد النقد؛ مما يستدعي إيجاد تصنيف آخر مغاير، كهذا التصنيف الذي يرى النقد نوعين :

(5) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية العامة، 1972، ص. 5.

الأول : تفسيري علمي يحاول فيه الناقد أن يتمثل في نفسه العمل الأدبي وأن يربط ـ أو يلتمس ما يربط ـ بينه وبين الحياة من جهة، وأن يحاول كشف هذه العلاقة للقارئ.

والثاني : حكمي ذاتي يحدد فيه الناقد ما في العمل الأدبي من قيم بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية الأخرى قبل أن يقول عبارته التقليدية هذا جيد أو هذا رديء[6].

إنه تصنيف يتكرر لدى أكثر من ناقد، وبصيغ متلونة مثل هذه التي ترى:

النقد ـ في حقيقة الأمر ـ نقدان، ولا تخرج أية محاولة أدبية يباشرها ناقد عن واحد من هذين النقدين. أما النقد الأول، فهو النقد التفسيري حيث يستغل فيه أسباب الثقافة بالقدر الذي يجلي العمل ويوضحه. وأما النقد الثاني، فهو النقد الحكمي حيث يستند فيه إلى حيثيات فنية[7].

إن التصنيفين السابقين قد يبررهما الحرص على إيجاد تقابل بين مختلف أنواع النقد بتغليب ماهو سائد ومشترك بين أكثر من نوع، وهذا أمر ممكن دائما ويستمد معقوليته من وجود فارق ما أو جامع ما يُتخذ معيارا للتصنيف الثنائي العام.

غير أن بعض التصنيفات الثنائية والعامة تظهر غير واعية بما يمكن أن يكون جامعا، فتأتي لتصنع تصنيفا غير مفهوم مثل القول بوجود نوعين من النقد هما اللذان يحصران كل أنواع النقد، يسمى أحدهما بالنقد الموضوعي، والثاني بالنقد الوصفي. وحين يتم شرح المقصود منهما، نجد الشرح يضعنا أمام التباس في الفهم. فالنقد الموضوعي يصبح ذلك النقد «الذي يتناول الآثار الأدبية تناولا موضوعيا : يدرسها ويحللها ويشرحها ويقدمها ويحكم عليها ويقيمها ويقارنها»[8]؛ بينما يتمثل النقد الوصفي في نوعين : أحدهما «مجرد تلخيص الأعمال الأدبية وتقديمها مفردة أو مجتمعة بغرض توفير الجهد والوقت»[9]، وثانيهما وهو ذلك النقد الذي «يحاول درس شخصية الأديب من خلال مؤلفاته وتحديد معالمها الفنية وارتباطها بإنتاجه»[10].

---

(6) عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه** دار الفكر العربي، ط3، 1965، ص. 69

(7) م أحمد كمال زكي، **مصدر مذكور**، ص. 19.

(8) صلاح ذهني، **تذوق الأدب**، ص. 216.

(9) **المرجع نفسه**، ص. 217.

(10) **المرجع نفسه**.

وهو تصنيف يبدو فاقدا لهذا المعيار الفاصل والفارق، إذ إن المصطلحين الموضوعي والوصفي، متضامنان، مترادفان في الجوهر والتطبيق، وليسا بالضرورة مقتصرين على ممارسة علمية أو فكرية محددة.

ولا يخفى أن الغرض من إثبات التصنيف الثنائي غرض تعليمي، يأتي لإختزال واقع النقد وإرجاعه إلى أصل أو منطلق ما حتى وإن غير مصطلحه : «ولقد تبلور في النقد الأدبي مذهبان رئيسيان هما النقد الذاتي أو التأثري أو الإنطباعي، والنقد الموضوعي أو الشيئيّ»(11)

لكن هذا التصنيف سرعان ما يتفرع إلى أنواع؛ لأن واقع النقد واقع تعدد، ما أن يتأمله المصنف حتى يضطر إلى تسمية مايراه من تعدد بخلق تصنيفات جديدة أو متفرعة عن التصنيف الثنائي

وهناك أنواع متعددة من النقد نجمل الحديث عنها فيما يلي : 1 ـ النقد الإعتقادي (الأدبي، الفلسفي، الوطني، العنصري)؛ 2 ـ النقد العلمي (تطبيق نظريات العلوم الطبيعية، علم الإجتماع، علم النفس)؛ 3 ـ النقد التاريخي؛ 4 ـ النقد اللغوي؛ 5 ـ النقد الواقعي الإشتراكي(12).

إنه، ولا شك، تصنيف مرتبك، غير متمكن من معاييره. إذ أن النقد العلمي تسمية جامعة لما يأتي بعدها من أنواع، كما أن شرح النقد الإعتقادي يحيلنا إلى أنواع لا نعرف كيف يمكن أن تكون نقدا أدبيا مثل النقد الوطني والعنصري.

ولكنها نزعة التبسيط الميالة إلى الجمع الذي يسهّل بتمييع مدلولات المصطلح وبعدم الحرص على تحديد مفهوم مسبق لما يكون نقدا ولما لا صلة له بالنقد.

إن وراء مثل هذه التصنيفات الثنائية، وما يتفرع عنها، غرضا تبسيطيا يستجيب لحاجة الخطاب التعليمي او التقريبي، وهو غرض قد يجر بعض المؤلفين إلى اصطناع تصنيفات مغايرة تهم بما هو شهير ومعروف، وتحاول الجمع والترتيب بالصمت عما هو مختلف.

مثال ذلك نجده في هذا التصنيف الذي يوزع النقد إلى اتجاهات أربع(13):

---

(11) حكمة الأوسي، **مفاهيم الأدب والنقد**، مكتبة المعارف، الرباط، 1984، ص. 23

(12) المرجع نفسه.

(13) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، مصدر مذكور.

ـ الإتجاه التكاملي؛

ـ الإتجاه الإجتماعي؛

ـ الإتجاه النفسي؛

ـ الإتجاه الصحافي.

فإذا قابلناه بتصنيف آخر، اختار أن يعين مناهج النقد في أربعة مثل[14]:

ـ المنهج الفني (وهو مزيج من المنهج التأثري والمنهج التقريري والمنهج التقني)؛

ـ المنهج التاريخي (تاريخ الأدب)؛

ـ المنهج النفسي؛

ـ المنهج التكاملي (يتألف من المناهج الثلاثة السابقة).

إن التصنيفين معا يؤكدان اختلافهما في التحديد والإصطلاح، بحيث لم يقع الإتفاق إلا بصدد المنهج النفسي والمنهج التكاملي. والغريب أن يحدث الإتفاق على وجود مصطلح التكاملية الذي لا يعني غير اجتماع عدة مناهج، كما شرحها من قبل ناقد من المرحلة السابقة[15] مقترحا مفهوما ليس حوله اختلاف ويستجيب في الآن نفسه إلى رغبة متحكمة في الخطاب التعليمي الآخذ من كل فن بطرف.

لكن مع ذلك، فإن خطاب التعليم يبقى، بحكم نزعة الإختزال والإنتقاء، غير قادر على تجاهل ماهو موجود ومسمى، ويحاول إعطاء تصنيف يختزل الإختلاف النقدي في أهم تجلياته ويقدم تقويمات توهم بأن للمصنف رأيا وقدرة على فهم الإختلاف النقدي واستخلاص ما ينبغي أن يكون متحصلا لدى القارئ المحتاج إلى معرفة النقد. وبسبب ذلك يُقدَّم له تصنيف مثل هذا :

1 ـ النقد التاريخي؛

2 ـ النقد الإجتماعي؛

3 ـ النقد العلمي؛

4 ـ النقد الإنطباعي؛

5 ـ النقد النفسي[16].

(14) عبد العزيز عتيق، في **النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، 1972، ص. 308.

(15) انظر: سيد قطب، **النقد الأدبي**، الدار العربية، بيروت، ط4، 1966.

(16) علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية، بيروت، 1979.

ولعل نظرة سريعة إلى هذا التصنيف كافية لإظهار متغير، بالنسبة لما سبقه، هو حضور مايسمى النقد العلمي والنقد الإجتماعي. وهذا دليل على وجود نزعة اختيارية وانتقائية وكأن النقد مجال سائب حقا ويصعب تحديد الإتجاهات والمناهج فيه، أو كما يقول صاحب التصنيف السابق، إنه اتجاهات : «تقل وتكثر بمقدار ماتريد أن تجمع أجزاء في كل أو تفرق كلا إلى أجزاء تحمل مرة اسماً ومرة اسماً آخر»(17).

فالتصنيفات المذكورة أعلاه إذن مطبوعة من جهة بنزعة الإقتصاد، ومن جهة بنزعة الإنتقاء؛ وتؤكد من حيث لا تدري أنها عاجزة عن تمثل واقع الإختلاف، خصوصاً إذا قابلنا بين كل تصنيف وآخر، مما يظهر المتغيرات والثوابت التي يعبر عنها الجدول الآتي :

أصناف النقد / النقاد	أحمد كمال زكي	نجيب أندراوس	عبد العزيز عتيق	علي جواد الطاهر
النقد العلمي				+
النقد التقريري				
النقد المطلق		+		
النقد الفني		+		
النقد الانطباعي			+	
النقد التفسيري		+		
النقد الحكمي				
النقد الجمالي				
النقد النسبي		+		
النقد النفسي	+		+	+
النقد التاريخي		+	+	+
النقد الاجتماعي	+			+
النقد الأخلاقي				
النقد التكاملي	+		+	
النقد الصحافي	+	+		
النقد السيري				
النقد النصي		+		
النقد المقارن		+		

(17) المرجع نفسه، ص. 306.

فإذا اعتبرنا الترادف الحاصل بين مصطلحات مثل العلمي والتحريري، فإن الذي يتجلى بدرجة ثابت في التصنيفات المذكورة، هو النقد النفسي والتاريخي؛ بينما تتراوح بقية أنواع النقد بين الحضور والغياب، ومنها النقد الإنطباعي، الفني، والنقد الإجتماعي والجمالي. وهو أمر يدعو حقا إلى الإستغراب، خصوصا حين تبدو التصنيفات غير مكترثة بما وقع في زمانها وغير عابئة بذكر عدد من المناهج النقدية التي بدت جديدة مثل النقد الأسطوري والنقد البنيوي والنقد الموضوعاتي. وهذا أمر مفهوم، إذا علمنا أن الخطاب التعليمي لا يجرؤ على أن يعترف إلا بما اعترف به من قبل وبما أصبح سائدا.

2 ـ في متن التاريخ

وشبيه بهذا الموقف ما نراه لدى مؤرخي النقد، وإن كان المفترض أن الإختلاف بينهم ليس كبيرا، إذ أن حصر ما كان حاصلا والإتفاق على تسميته أمران مطلوبان. والإختلاف لا يكون إلا بتغير زمان النقد ومكانه؛ لكن بالرغم من هذا فإن التصنيفات التي يقدمها المؤرخون تحمل أشكالا من الإختلاف حتى حين ينكبون على مرحلة تاريخية معينة أو على مراحل كبرى في الثقافة العربية أو على تاريخ النقد الأدبي الحديث والمعاصر في قطر واحد أو مجموعة أقطار. ومرد ذلك يمكن فهمه من خلال : 1 ـ المدة الزمنية للتاريخ؛ 2 ـ مقاصد ونظرة المؤرخ؛ 3 ـ المعرفة التي يتزود بها.

وكما سبقت الإشارة عند حديثنا عن تأريخ النقد، فإن التأريخ المتحقق هو نتيجة فهم، أيّ تواجُهٍ بين نظرة زمنية هي زمن المؤرخ وزمن المادة المؤرخ لها. وتبعاً لذلك، فإن ما يحدث من تصنيفات تعكس خلفيات نظرية للنقد في صلتها بالتاريخ. ولن نبالغ إذا قلنا إن نتيجة تواجه زمن النقد بزمن تأريخ النقد كما يتمثله المؤرخ ويعيشه، دال على مفهوم ما لابد من أن يتغير في كل مرحلة وأن ينشأ على أنقاض نقد سابق. 74

فالتصنيفات تحاول رسم معالم لسيرورة النقد عبر التاريخ، كما أن فعل التحقيب سيدعي تحقيبا للنقد في ضوء تصنيف النقد ليدل على «تطور» ما أو حركة استمرار أو انقطاع وتأثير أو تأثر، مفسرة بعوامل التاريخ الاجتماعية والبيوغرافية والسياسية.

وحين يجد مؤرخ النقد نفسه أمام ممارسات نقدية غير واضحة المعالم، ومتغيرة لدى الناقد الواحد، فإنه يبحث عن معايير غير نقدية هي معايير المؤرخ العام، مثل العصر والحقبة والقرن، إلخ. ويسترخ عادة حين يرتب النقد بحسب «الأعلام» أو بحسب ترابط الاعلام هؤلاء، ضمن فئة أو مذهب. مثال ذلك هذا التصنيف[18] الذي يرتب موضوعاته كما يلي

- النقد النظري (الحمصي، شكري، العقاد، المازني...)؛
- إبراهيم المازني؛
- عباس محمود العقاد؛
- منهج طه حسين في النقد والدراسة.

وذلك دليل على قلق في المفهوم (النقد، الدراسة) وقلق في الاصطلاح، يعاني منهما أغلب مؤرخي النقد كلما اتسعت مرحلة التاريخ أمامهم، فيلجأون إلى استعمال أكثر من معيار مثل شهرة الأعلام وأثرهم، ومعيار المدارس، ومعيار المناهج؛ فيقدمون لنا تصنيفات من قبيل[19]

1 ـ حركة النقد الحديث : الشدياق، المرصفي، الحداد، روحي الخالدي، البستاني؛

2 ـ المدارس : مدرسة الديوان، مدرسة المهجر، مدرسة أبولو؛

3 ـ مناهج النقد : المنهج الفني، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي.

وقد تتعدد المعايير وتتسع دائرتها، فيصير التصنيف معتمدا على عناصر لها بعد معرفي أو منهجي أو إجرائي؛ فنكون أمام تاريخ للنقد يتدرج من الشخص إلى التيار ثم إلى الاتجاه، ثم ويضع أسماء الأعلام المناسبة في كل صنف.

وانطلاقا من ذلك يمكن أن يصنف النقد إلى تيارات[20]:

- التيار البياني؛
- التيار المدرسي والتاريخي؛

---

(18) محمد زغلول سلام، **النقد الأدبي الحديث**، دار المعارف، 1966.

(19) إبراهيم الحاوي، **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.

(20) عبد العزيز الدسوقي، **تطور حركة النقد الأدبي الحديث**، الهيئة المصرية العامة، 1977.

ـ تيار التجديد في النقد العربي الحديث؛

ـ تيار الثورة في النقد العربي الحديث.

أو ينتظم ضمن اتجاهات مثل :

ـ الاتجاه التاريخي؛

ـ الاتجاه النفسي؛

ـ الاتجاه الموضوعي؛

ـ الاتجاه الاجتماعي.

إن هذا التصنيف وهو يؤرخ للنقد السائد قبل الحرب العالمية الثانية، يجد ما يبرره من خلال ما يفهمه من دلالة كلمة «التيار» و«الاتجاه» ما دام مصطلح «التيار» في نظر المصنف يعني حركة من النقد اتسمت «بالبساطة والتلقائية وعدم التحديد الصارم وضمت مجموعة من النقاد والدارسيين، كانت تصطلح على معظمهم بعض الأهواء الشخصية...»[21].

بينما تعني «الإتجاهات» تحولا اكتسى الكثير «من الأسس الموضوعية»[22]، وما يستدعي الإنتباه هنا هو استعمال المصطلحات الشارحة للتيارات والإتجاهات التي ترتبط بالمعرفة النقدية، وتخصص النقد كموقف أو كفعل ثوري أو كمنهج جمالي، أو تسمه بسمة عامة شاملة لعدة اتجاهات وتيارات (المدرسية، الموضوعية، التاريخية...).

وعلينا، نتيجة ذلك، أن نرى مفهوم النقد مفهوما فضفاضاً يترواح بين أن يكون نقدا منهجيا وغير منهجي، ويضم كل أشكال القول في الأدب والتي تجمع دارسين نقادا وأدباء ولغويين ومؤرخين، أي إنه حركة فكرة عامة حول النقد تشمل كل ما يمكن أن يكون موضوع نقاش خارج النسق أو مختلف الأنساق التي تتصارع لتميز نفسها كنقد، وهو ما لا يهتم به المؤرخون، انسياقا مع رغبة الإحاطة والشمول، ليصنفوا كل ما يمكن أن تصدق عليه فكرة النقد ولو كان له اسم خاص مثل الدراسة الأدبية أو تاريخ الأدب أو الفكر البلاغي.

(21) عبد العزيز الدسوقي، **مصدر مذكور**، ص. 17.

(22) **المرجع نفسه**.

ولعل أوضح مثال نجده في هذا التصنيف الذي يقرن الأعلام (النقاد) بمنهج ما، أو مناهج تقليدية ومناهج حديثة[23] حيث نرى ضمن المناهج التقليدية :

- حسين المرصفي؛
- جورجي زيدان والمنهج التاريخي التقليدي؛
- الرافعي والمنهج الفني.

أما ضمن المناهج الحديثة، فنجد :

- المنهج النفسي (كما يتجلى في نقد العقاد)؛
- المنهج التاريخي المقارن (كما يتمثل في جهود طه حسين).

إنه تصنيف يؤكد غياب المفهوم وسيادة الفكرة التي لا ترى مانعا من أن تكون الدراسة الأدبية فرعا من النقد أو النقد فرعا منها، بحيث يعمل ضمن هذه الفكرة تاريخ الأدب والنقد المنهجي والأدب المقارن والتنظير الأدبي ومطلق الأقوال عن الأدب والثقافة الأدبية.

إن المؤرخ، كما سبق القول - بحكم نزوعه إلى «الشمولية» -، لا يحرص على أن يحدد، من المنطلق، مفهوما نسقيا للنقد. وهذا يتيح له دون شك استغلال المصطلحات المسعفة حتى يرسم مراحل يراها داخل سيرورة فكرة النقد مثل هذا التصنيف الذي يشطر حياة النقد الحديث إلى مرحلتين كبيرتين[24]

أ) مرحلة أولى تضم مناهج عدة :

- المنهج البلاغي البياني (محمد سليم الجندي - عبد القادر مبارك)؛
- المنهج التقليدي؛
- المنهج النفسي (العقاد)؛
- منهج الانتقاء الإنشائي (طه حسين)؛
- المنهج الإيديولوجي (محمد مندور).

(23) عبد السلام الشاذلي، **الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي**، دار الحداثة، 1989.

(24) نبيل سليمان، **في الإبداع والنقد**، دار الحوار، 1989، صص. 122-123، 127.

ب) أما المرحلة الثانية والتي ظهرت مع اقتراب عقد السبعينيات، فهي تضم المناهج الآتية :

ـ المنهج البنيوي (أبو ديب ـ كيليطو ـ عبد الكريم حسن ـ خالدة سعيد)؛

ـ المنهج البنيوي التكويني؛

ـ المنهج النفسي الماركسي؛

ـ المنهج الماركسي (محمود أمين العالم، حسين مروة، محمدمندور)؛

ـ المنهج النفسي.

هذا التصنيف، الذي ينظر إلى النقد فكرةً متحولة مع الزمن، يبدو حريصا على توظيف معيار «المنهج» بإيجاد توافق بين المصطلح وما يدل عليه في الممارسة (الإنجاز النقدي). وحين لا يحدث هذا التوافق، يتحايل بإعطاء تسميات عامة مثل «منهج الإنتقاء الإنشائي».

فهو تصنيف قد لا يكون مقبولا حين يكسر حدود الزمن ليضع في المرحلة الثانية من النقد الحديث مادة نقدية هي ثمرات المرحلة السابقة (النقد الماركسي) ويغفل مادة نقدية كثيرة وواسعة لا يمكن الإقتراب منها بالعودة إلى فكرة عامة للنقد، كالتي يقترحها التصنيف الآتي(25) :

1 ـ المدرسة الوجدانية (العقاد، نعيمة)؛

2 ـ مدرسة الذوق الفني (طه حسين، محمد مندور)؛

3 ـ النظرية النقدية الإسلامية (سيد قطب، العقاد)؛

4 ـ النظرية النقدية الوسطية (زكي نجيب محمود...)؛

5 ـ المدرسة النقدية الجدلية؛

6 ـ المدرسة الوضعية والبنيوية.

ولا يخفى أن وراء هذا التصنيف معياراً نوعياً يضع النقد ضمن ما يمكن أن نسميه الموقف الفكري الدال على رؤية مجاوزة للمعرفة في حد ذاتها، أي أن النقد يمثل اختيارا ذا بعد إيديولوجي. وهذا واضح حين نتأمل الشروح التي أدت إليه والتي عبر

(25) محمود أمين العالم، **مفاهيم وقضايا إشكالية**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989

عنها صاحب التصنيف بـ«الأنا» الفاعلة التي تحكمت في الممارسة النقدية فظهرت كـ«أنا قومية وطنية» و«أنا دينية» و«أنا اجتماعية» و«أنا تقنية» : إنه تصنيف يمثل وجهة نظر تعطي مفهوما للنقد باعتباره تمثيلا لـ«أنا» معينة، أي لموقف إيديولوجي. ومن أجل ذلك، حمل عيوبا أهمها أنه أتى بمصطلحات غير أدبية وغير نقدية وملتبسة (النظرية النقدية الإسلامية والنظرية النقدية الوسطية) تجد مكانها في الشرح الفلسفي والإيديولوجي وتدل على أن هناك تقويما وتفسيرا مرجعهما الخطاطات الفكرية للمصنف: بها يفصل بين ما يراه «نقدا» ومالا يراه نقداً. وبسببها، نادرا ما يقع الإتفاق بين المصنفين في تحديد مادة نقدية لناقد واحد مثل طه حسين أو عباس محمود العقاد.

إن هذا الإختلاف لا يرجع إلى تنوع المادة النقدية واختلاف سيرها عبر الزمن أو تعدد موقعها في المعرفة وطرق توظيفها فقط، بل يرجع إلى منطلقات المصنف أساساً حتى وهو يدرس مادة نقدية محصورة في الزمان والمكان.

يظهر لنا هذا إذا وقفنا عند حالة الناقد محمَّد مندور[26]، الذي رغم أنه نفسه أقر بوجود ثلاث مراحل نقدية اصطلح عليها بـ[27] : المنهج الجمالي ـ الوضعي التحليلي ـ النقد الإيديولوجي، فإن الذين جاءوا بعده صنفوا نقده ووقعوا في ما يسمى مغالطة القصد، ولم يدركوا أنهم يتبنون معيارا لا يقدم تصنيفا مقبولا للنقد، إذ إن قراءة متن الناقد مندور تبين صعوبة مانعة من قبول التصنيف الثلاثي. فهو يَضم أنواعا مختلفة من النقد والدراسة الأدبية والأعمال التعليمية والتنظيرات والمقالات الصحفية. كما أن سياقات هذه الأنواع مختلفة، بعضها جامعي وبعضها صحفي وبعضها إيديولوجي (الإرتباط باختيار سياسي وفلسفي). ومع كل هذا، فإننا نعثر على تصنيفات مثل : 1 ـ مرحلة النقد الجمالي؛ 2 ـ مرحلة النقد التحليلي؛ 3 ـ النقد الإيديولوجي[28]. أو مثل 1 ـ مرحلة الذوق؛ 2 ـ مرحلة المعرفة العقلية

(26) حدث هذا مع نقاد غيره كما هو الشأن مع طه حسين وعباس محمود العقاد وتظهر صورة الخلاف بقوة حتى في تسمية «منهج» كل واحد منهما حين اعتبر نقد العقاد تارة نقدا تأمليا وتارة نقدا جماليا (انظر سعيد الورقي، **دراسات نقدية**، ص. 14).

(27) هنري رياض، «شيخ النقاد يتحدث» (حوار)، في **محمد مندور رائد الأدب الإشتراكي**، دار الجيل، بيروت، 1991، صص. 324–326.

(28) هنري رياض، **مرجع مذكور**.

الأرسطية؛ 3 ـ المرحلة الإيديولوجية(29). أو : 1 ـ مرحلة النقد الجمالي التأثري؛ 2 ـ مرحلة النقد الموضوعي؛ 3 ـ مرحلة النقد الإيديولوجي(30). أو : 1 ـ مرحلة النقد الجمالي التأثري؛ 2 ـ مرحلة النقد الوصفي التحليلي؛ 3 ـ مرحلة النقد الإيديولوجي(31). أو : 1 ـ المرحلة التأثرية؛ 2 ـ النقد التحليلي؛ 3 ـ النقد الإيديولوجي(32).

وإزاء هذا التصنيف الثلاثي، تنهض تصنيفات أخرى على أساس معيار مختلف كالذي يظهر في التصنيف الثنائي : 1 ـ المرحلة الجمالية الإنسانية؛ 2 ـ المرحلة الإيديولوجية(33). وقريب من هذا التصنيف الذي يريد اختزال المادة النقدية في رؤيتين(34): 1 ـ رؤية تعبيرية؛ 2 ـ رؤية واقعية.

فهذه التصنيفات تنطلق من مغالطة القصد، فتعمد إلى ربط علاقة الناقد بمراحل التعلم وبمجمل السياقات العملية التي كتب فيها مندور(35)؛ ولم تحاول أن تقوم بقراءة وفق مفهوم ما للنقد يكون ناظما لما هو نقدي ومانعا لغيره.

وهو أمر كان مطلوبا، وخصوصا أن ترتيب أعمال محمد مندور يعصف بكل تصنيف ثنائي أو ثلاثي ؛ ولكن غياب التحديد المفهومي جمع بين ما هو مدرسي أو أكاديمي إلى ما هو تنظيري وما هو إيديولوجي وما هو فني جمالي.

3 ـ متن التنظير

كما سبق القول، فإن استراتيجية خطاب التنظير مختلفة عن استراتيجية الخطابات الأخرى. فهي تتجاوز حدود الوصف والكشف والتأريخ وتلزمه، من حيث

(29) غالي شكري، **محمد مندور الناقد والمنهج**، دار الطليعة، 1981.

(30) جلال العشري، **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة**، الهيئة المصرية، 1971، ص. 75.

(31) كتاب **التراجم والسير**، وزارة التربية السورية، 1972.

(32) محمد برادة، **محمد مندور وتنظير النقد الأدبي**، دار الآداب بيروت،1979. ونفس التصنيف نجده لدى كمال نشأت، **النقد الأدبي الحديث** معهد الأبحاث، بغداد، 1983.

(33) فاروق العمراني، **تطور النظرية النقدية عند محمد مندور**، دار الكتاب العربي، تونس، 1988.

(34) جابر عصفور، «قراءة في محمد مندور : تحولات ناقد»، في **أدب ونقد**، ع 63، نوفمبر، 1990، ص. 55.

(35) نقصد التعليلات التي تقدم لتبرير وجود كل مرحلة وخاصة التبريرات التي تؤكد علاقة مندور بلانسون وبطه حسين، وبالنقد الاشتراكي والأحزاب السياسية وهي تعليلات قدمها كل الذين درسوا مندور.

مبدأ، بألا يكرر القول في التصنيفات التي عمد إليها خطاب آخر وهذا يعني أن المعايير لابد من أن تختلف عن المعايير السابقة بل يتوجب الوعي أساسا بالمعايير ذاتها، لأنها تصبح أداة من أدوات صنع المفهوم وأداة للتعامل مع الواقع النقدي؛ أو على الأقل تمكنه من رؤية الوضع النقدي في صورة فهم خاص دال على اجتهاد معرفي.

وبالفعل، فالِاقتراب إلى خطاب التنظير للوهلة الأولى يكشف لنا توجسه من التصنيفات الشائعة. وميله إلى التساؤل عن سبب الِاختلاف الذي يطبع النقد، وعن الأسباب التي تقف خلف التصنيفات المتداولة.

إنه لا يتجاهل التصنيفات، ولا يمكنه أن ينكر الِاختلاف الحاصل فيها ولا يتردد في الإقرار الدائم بأن واقع الِاختلاف هذا أمر يجسد إشكالية النقد، ولكنه في الآن نفسه لا يسلم به تسليما نهائيا باعتباره حقيقة غير قابلة للتعديل والتجاوز. إنه يريد فهم ما هو موجود، وفق المفهوم الذي يكوِّنه للنقد أو يقترحه، وتبين ـ أسباب الِاختلاف، بدءا من طرح أسئلة تظهر المقاييس ـ المعايير مثل : «هل النقد علم أو فن»؟ وهل يبحث النقد عن أحكام عامة أو أحكام جزئية ؟ وهل يريد من النقد تقييم الأعمال وتفسيرها؟[36]. هذه المقاييس التي بها ينتظم المفهوم وينكشف الِاختلاف النقدي في صورة مناهج ومدارس وتعمل داخل النقد مبادئ عمل أو أسساً نظرية : «إن أي مدرسة من مدارس النقد الأدبي إنما تحدد معالمها بالإجابة على أسئلة ثلاثة: أولا ما هو الأدب ؟ وثانيا ما هي مهمة النقد ؟ وثالثا هل النقد عمل خلقي إنشائي أم لا ؟»[37].

إنها معايير تريد ضبط تصنيف مختلف للنقد في ضوء «فهم» للنقد وتحاول استقصاء الفعل النقدي بآلياته وعلاقاته وغاياته، باعتبار أن أي تصنيف ممكن عليه أن يعتمد عنصرا منها «مقياساً»، ما دام ذلك العنصر يضمن للفعل النقدي عمله :

ـ الِاهتمام بالنص؛

ـ الِاهتمام بالبيئة الِاجتماعية؛

ـ الِاهتمام بالقارئ[38].

(36) شكري عياد، **دائرة الإبداع**، دار إلياس، 1977، ص. 13.

(37) رشاد رشدي، **النقد الأدبي**، دار العودة، ص. 81.

(38) عدنان خالد عبد الله، **النقد التطبيقي** (مقدمة)، ص. 6.

ومثل هذه «المعايير» التي يهم بها خطاب التنظير ليست معايير شكلية أو زمنية، ولكنها مبادئ تجسد معرفيا وإجرائيا موقفاً من الأدب نفسه : إذ لا تتعدد المدارس إلا لأنها «تختلف في تعريف الأدب اختلافها في وظيفته وغايته وطرائق تمثله وتذوقه ووسائل اختياره ونقده»[39].

وفي ضوء هذا الفهم، لا ينتظر منه أن يكرر التصنيفات المعهودة في خطاب التعليم والتأريخ، لأنه ينطلق من تصور يمثل في حد ذاته، موقفا من النقد والأدب، موقفا فلسفيا أو إيديولوجيا، يقسم النقاد إلى مذهبيات، أي مدارس[40] : المدرسة السلفية؛ المدرسة التجديدية؛ المدرسة التوفيقية.

فالتصنيف هنا وعي بالذهنيات التي ينتسب إليها النقد قبل أن يكون وصفا لواقع النقد في ذاته.

وإذا كان ذلك التصنيف يبدو منسجما مع نفسه، دالاً على صاحبه، فإن هناك من يريد تقديم صورة مختلفة باعتماد أكثر من معيار واحد، باعتبار أن المعيار الذهني في النقد قد يتشخص منهجيا وعلائقيا في مستويات، بحيث يكون التصنيف محيلا على :

1 ـ العوامل المؤثرة، وخاصة العوامل الثقافية الناجمة عن فعل التثاقف مع النقد الفرنسي والنقد الأنجلو ساكسوني؛

2 ـ المنهجية المعتمدة في التعامل مع النص الأدبي.

والجمع بين العوامل والمنهجية يمكّن المصنف من اقتراح ثلاثة اتجاهات[41] خاصة بالمرحلة التي وقف عندها :

1 ـ منهج التحليل : طه حسين ومندور (الثقافة الفرنسية)؛

2 ـ النقد المطلق : مدرسة الديوان (الثقافة الإنجليزية)؛

3 ـ المنهج التفسيري : النويهي (الإنجليزية) ومندور (الفرنسية).

---

(39) عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، 1906، ص. 7.

(40) المرجع نفسه.

(41) توفيق الزيدي، دراسات في النقد الحديث، منشورات مهرجان قابس، 1987.

هذا اختيار في التصنيف يريد فهم الإختلاف النقدي ورده إلى أساس شبيه بالأساس الذي صنف النقد إلى أنواع متعلقة «بنوعية» الناقد من جهة تكوينه، وعلاقته بالأدب، وفي ضوء ما تعلل به هذه العلاقة أو بمدى حضور الكاتب الناقد والنص في تلك العلاقة، أو بمدى تغليب طرف على بقية الأطراف:

> إنني على عقيدة راسخة بأنه لا نقد إلا إذا كان الناقد على استعداد للتعليل. هناك أولا الناقد وحالته النفسية إزاء الآثر الأدبي. وهناك ثانيا الأثر الأدبي نفسه. ثم هناك ثالثا الكاتب الذي أخرج الأثر، ورابعا البيئة المكانية والزمانية التي أحاطت بالكاتب وقت إنتاجه[42].

إن التصنيف المتولد عن هذا الفهم، لا شك في أنه شرح لمفهوم النقد، مستخلص من جملة العلائق الممكنة بالأدب؛ بمعنى أن التصنيف هنا مسبوق بمفهوم يجعله تجربة علائقية :

> لهذا كله، سيظل المجتمع العربي على مدى زمن طويل يعيش على أربعة أنماط من التجارب النقدية : أولا : الغوص في أعماق العمل العربي وتفكيك جزئيات وإعادات تركيبها على نحو يمكن أن يسمى «لعبة نقدية»، وهو أمر يرضي الناقد ويشغل موهبته ويحثنا بالمفاجآت والكشوف ويملك إعجاب أقرانه (...)؛ وثانيا : المراجعات والتعليقات في الصحف (...)؛ وثالثها : الدراسات الأدبية الجامعية أو شبه الجامعية (...)؛ رابعها : النقد الماركسي (...)[43].

فأساس العلاقة هو التجربة، أي كيفية التعامل مع الأدب.

وشبيه بهذا التصنيف تصنيف انتهى المصنف إليه بعد قراءة المتن النقدي المعاصر، فوصل إلى حصره في أربع مجموعات من المناهج النقدية يتجانس في كل مجموعة منها بعض الاتجاهات النقدية البارزة : 1 ـ المناهج المعرفية الجمالية؛ 2 ـ المناهج الإيديولوجية الهادفة؛ 3 ـ المناهج النفسية الموضوعية؛ 4 ـ المناهج اللغوية الحديثة[44].

---

(42) زكي نجيب محمود في **فلسفة النقد** دار الشروق، بيروت، 1979، ص. 221.

(43) إحسان عباس، «توجيه النقد الأدبي للفكر وخدمته لقضايا المجتمع، في **من سرق النار**، المؤسسة العربية للأبحاث، 1980، ص. 29.

(44) صلاح رزق، **أدبية النص**، دار الثقافة العربية، القاهرة (مقدمة)، 1989، ص. 11.

وهو تصنيف جاء نتيجة وعي تصنيفي : «يعنى بتحديد مناهج النقد الحديث» ويركز على «المقومات الموضوعية» لهذه «المناهج» و«المادة المعرفية» في النقد ويقصي كل مفهوم آخر مثل النقد الإنطباعي أو الصحفي أو التاريخي مما لا صلة له بهذا المفهوم المتبنى. وهذا أمر طبيعي لدى كل من ينظّر للنقد ويطمح إلى إعادة النظر في واقع النقد بالإلحاح على أن يرى النقد من زاوية خاصة به ليقترح تصنيفا ثلاثي الأسس، إظهاراً لثلاثة أنواع من النقد[45]. هذه الأسس هي :

1 ـ النص كيان لغوي؛

2 ـ النص ظاهرة حضارية (البنية الاجتماعية)؛

3 ـ النص استجابة جمالية.

وهذه الأسس والمعايير تنتج تصنيفا ثلاثيا يؤطر النقد كله، بحيث :

1 ـ ينتج الأساس الأول أنواعا من النقد : المدرسة الشكلية، النقد الجديد، النقد السياقي، البنيوية، النقد اللغوي؛

2 ـ ينتج الأساس الثاني النقد الاجتماعي الماركسي؛

3 ـ يعطي الأساس الثالث المدرسة الظاهراتية، النفسية، جمالية التلقي.

ونلاحظ هنا أن التصنيف يريد التوافق مع أسس نظرية للأدب تقصي الكثير مما يسمى من مدارس أو مناهج نقدية، باقتراح تصنيف جديد مخالف لما هو شائع. شأنه شأن كل خطاب تنظيري يعي دوره وغايته ولا يقنع بتكرار التصنيفات، إلا في حالات نادرة كالتي تحدث مع بعض الذين يدعون التنظير وينقلون التصنيفات كما هي، ثم لا يرون مانعا من قبول الخلط والإضطراب الذي يشوبها.

وأوضح مثال على ذلك هذه التسميات التصنيفية التي تتردد لدى أحد النقاد[46] : 1 ـ المنهج التحليلي؛ 2 ـ المنهج التركيبي؛ 3 ـ المنهج التاريخي؛ 4 ـ المنهج النفسي؛ 5 ـ المنهج البلاغي؛ 6 ـ المنهج التفسيري (بناء الرؤية)؛ 7 ـ المنهج العملي؛ 8 ـ المنهج التقويمي؛ 9 ـ المنهج البيولوجي (يعتمد على علم الأحياء).

---

(45) عدنان خالد عبد الله، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار آفاق، بغداد، 1986، ص. 6.

(46) خلدون الشمعة، **النقد والحرية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص. 247.

أو مثل هذا التصنيف الذي يقرره صاحب التصنيف في مكان آخر[47] :
1 ـ النقد الشكلي؛ 2 ـ النقد الشكلي الإفتعالي؛ 3 ـ النقد العملي؛ 4 ـ النقد الموضوعي (نقد الموضوع)؛ 5 ـ النقد التقويمي؛ 6 ـ النقد النصي؛ 7 ـ النقد الإنشائي؛ 8 ـ النقد الإنطباعي؛ 9 ـ النقد المنهجي.

فإذا علمنا أن التصنيفين وردا بصدد تحديد طبيعة الاختلاف النقدي بصورة شاملة، بالإحالة إلى النقد الغربي، فإن السؤال الذي يفرض نفسه يبدأ من المصطلح الذي يسمي كل نوع نقدي ثم من عدد المناهج. ويكفي أن نضع تقابلا بين التصنيفين من خلال مصطلحهما حتى ندرك الاضطراب الذي لا يفرق بين ما هو أصل وما هو فرع. ولا تعليل له سوى كون المفهوم ـ مفهوم النقد ـ مفهوماً انتقائيّاً لا يهم بغير عرض معرفة بالنقد كما تقدمها مصادر مختلفة، وذات مرجعيات مختلفة، تجد لدى المصنف «المنظر» صداها، وتغريه بقبول تصنيفات فاسدة، كل تصنيف فيها يقبل التعديل ويسمح بأن يعاد تركيب عناصره، حسب المعيار المستعمل ليكون التصنيفان المذكوران اعتباطيين. ويكفي أن ننظر إلى ما فيهما من اختلال واضح، عندما فصل صاحبهما بين النقد النصي والنقد الشكلي، وبين النقد العملي والنقد المنهجي، أو عندما فصل بين النقد التفسيري والنقد النفسي والتاريخي.

فهذا الفصل على الأقل يترك المساحة المفترضة بين ما هو نظري معرفي وما هو إجرائي مساحة غائمة أو مغيبة، ويخلق إشكالا نقديا إضافيا يترجم اختلافا في فهم النقد يرجع إلى أسباب، منها : 1 ـ اختلاف علاقات المصنف بالنقد؛ 2 ـ اختلاف مرجعيات التصنيف؛ 3 ـ اختلاف معايير التصنيف؛ 4 ـ التباس المصطلحات المستعملة في تسمية الأصناف.

خلاصة :

ولذا، فإن ما يطبع التصنيفات (من خلل وفساد) بصورة عامة هو الذي يعكس تعثر مفهوم النقد، مفهوم يبحث عن الإنتظام دون أن يبلغ درجة المفهوم المحدد نظريا بدقة؛ لكن مع ذلك يمكن استخلاص بعض النتائج :

1 ـ إن المصنف عادة يكيف المادة النقدية بحسب المصطلح الذي يجده بين يديه، بغض النظر عن كون المصطلح مناسبا أو لا؛

(47) خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، 1974، صص. 25-33.

2 ــ استعارته نماذج النقد الغربي وإسقاطها على النقد العربي، مما يؤكد أثر فعل التثاقف؛

3 ــ سيادة الانتقاء في عملية التصنيف، في أغلب التصنيفات، ينتج عنه حضور نقاد مختلفين ضمن اتجاه واحد أحيانا، وغياب نقاد آخرين، وأحيانا نسبة ناقد مفرد إلى اتجاهات مختلفة؛

4 ــ الخلط بين ما هو منهج نقدي وما هو منهج علمي في دارسة الأدب؛

5 ــ مراعاة التحقيب التاريخي في تصنيف النقد، في خطاب التاريخ والتحقيق، وغيابه في خطاب التنظير والتعليم، مما يدل على تعالي هذين الخطابين على واقع النقد؛

6 ــ هشاشة الوعي بما هو معرفي، وغائي وبما هو منهجي وإجرائي في إقامة التصنيف، مما يؤكد ضعف نظرية الأدب والنقد معا؛

7 ــ إنها تصنيفات تبدو شديدة الِاختلاف، رغم أنها تمت في فترات متقاربة لا تتجاوز ربع قرن، وتشمل ــ في سياق النقد العربي ــ زمنا لا يتجاوز تسعين سنة؛ واختلافها واضح من جهة عدد المدارس أو المناهج والتيارات، وفي المصطلح، وفي الأسماء التي تنضوي تحت كل صنف.

وهذه الخلاصات تشجعنا على القول بأن تصنيف النقد يستدعي أمرين متشارطين أحدهما يشترط وجود الآخر، أولهما : الوعي بالتصنيف كإجراء من إجراءات نقد النقد : إذ الغرض من التصنيف تنظيم المادة النقدية ورسم ملامح الاختلاف فيها. ولا شك في أن هذا لا يتم بغير وجود غايات أخرى تستهدف التصحيح أو التجاوز؛ وثانيهما الوعي بوضع «النقد» الذي هو وضع إشكالي ينبغي أن يرتفع إلى درجة نمذجة تقدر آلياته وغاياته وعلاقاته بموضوعه.

وتلازم الوعيين معا، في ضوء ما اهتدينا إليه، يمكننا من القول بأنه لا فائدة من التصنيف إلا بهما. فهما اللذان يبرران هذا المعيار أو ذاك، ويسمحان تارة بقبول معيار أو أكثر أو رفض معيار من المعايير.

إن التصنيف الملائم في تصورنا هو الذي يعتمد أحد المستويات التالية :

ــ المستوى النظري ــ المرجعي؛

ـ المستوى الوظيفي الإستراتيجي؛

ـ المستوى الإجرائي العملي؛

ـ المستوى الموضوعي.

وهذا المستوى الأخير، رغم أنه شائع، فهو غير أساسي، فليس هناك حاجة ملحة إليه باعتباره مساندا لأحد المستويات ومترجما له؛ فحين نتحدث عن النقد الروائي والنقد المسرحي أو ما شابههما من موضوعات أدبية، فهذا لا يحل المشكل التصنيفي، ولا يمكّن سوى من خلق تفريعات تندرج تحت المستويات السابقة.

فالمستويات الثلاثة وحدها تستطيع أن تصنع تصنيفا مقبولا للنقد. فالمستوى النظري المرجعي يسهل علينا النظر إلى النقد بمراعاة ما فيه من اختيارات معرفية، مثل النفسية والإجتماعية والتاريخية والفلسفية والواقعية، إلخ.

أما المستوى الوظيفي، فيأخذ بعين الإعتبار غاية النقد وهدفه أو موضوعه الإبستيمولوجي الذي يوجهه، مثل النقد التعليمي والنقد التأثري، في حين يسمح المستوى الثالث بتقسيم النقد إلى أنواع بحسب ما يحدد عملياً علاقته بالأدب، كعلاقة تفسير وتحليل ووصف وتقويم وحكم.

ذلك لا يمنع من القول بأن اعتماد أحد المستويات المذكورة لا يلغي غيره، وإنما يستحوذ على التصنيف ويترك ماعداه متضمنا فيه بحيث لا وجود لنقد تفسيري خارج دائرة من الدوائر التي تشغل فيه المعرفة فيكون تفسيرا نفسيا أو تاريخيا أو إيديولوجيا؛ كما أن اختيار تصنيف أساسه المستوى الثاني لا يعني أنه إقصاء لبقية المستويات؛ فلا يستطيع أن يزعم أن النقد الفني ليس له صلة بإحدى دوائر المعرفة المذكورة أولا يعبر عنها، أو أن النقد الفني مثلا لا يجوز له أن يحلل أو يفسر أو يقوم.

لكن الذي لا يُقبل أن يتم تصنيف النقد في الوقت الواحد بأكثر من معيار يحيل إلى تلك المستويات جميعها أو بعضها. فذلك يجعل نقد النقد غير مدرك لمجال اشتغاله، ويترَك النقد واقعا ضمن حدود الإشكال فقط.

الفصل السادس
انتقاد الواقع النقدي

من خاصيات النقد، ولاسيما تنظيره، أنه يفكر في نفسه وينعكس عليها لغاية الفهم والتقويم والتصحيح. ومن ثم، فإن في كل نقد وجودا ضمنيا لنقد النقد، وإن لم يكن وجودا يرتقي إلى درجة التنظير ومعلنا عنه. فالنقد ـ نظرا لكونه خطابا حواريا ـ مضطر للبحث عن حدود أوسع لِإشتغاله، هي حدود خلاف مع ما سبقه أو مع ما يجاوره؛ ومن ثم، فإنها تظل دائما حدود توتر قد تعبر عن نفسها في ملفوظات الِانتقاد، وقد تتحول هذه إلى شكل يجعلها خطابا انتقاديا لا هم له سوى تسفيه كل ما يخالفه ويعارضه.

فالنزوع الِانتقادي للـ«ـنقد الآخر» والنقد السائد عموما، رغم أنه يؤكد واقع التعدد والِإختلاف، فهو يريد احتكار شرعية على حساب شرعية غيره، لكي يكون ـ كما هو ـ بديلا عنه أو إغناء أو إضافة أو تعديلا. وتعني الشرعية هنا امتلاك مفهوم للنقد يرى نفسه أقوى من سابقه أو مخالفه، ويستجيب لمقتضيات النقد نفسه.

ومعنى ذلك أن هذا الِانتقاد حين ينكب على تشخيص «الوضع النقدي» السائد، وكشف عدم شرعيته، لا يظهر الِإختلاف فقط، وبل يطرح بديلا، بصورة ضمنية أو معلنة، ويتبنى استدلالات تصب في مجرى موصل إلى ذلك البديل والتمهيد له.

ونستطيع أن نتأكد من هذا حين نتساءل لم يكثر الحديث عن أزمة النقد العربي؟ ولم يصر خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها، ومن تاريخها؟ ثم لم

يستمر رافعا شعار الأزمة في كل المراحل التي يقطعها النقد وتنظيره، فلا يراه إلا وضعا «ناقصا» بصورة ما؟

إن الأمر لا يقتصر على خطاب التنظير، بل يشمل بقية متن نقد النقد. وحتى الذين يؤرخون للنقد أو يؤلفون فيه تعليميا، وكذا الذين يحققون فيه، نجد لهم نصيبا من هذا الاِنتقاد، مع شكل من «التكبييف» الذي ينقل الواقع النقدي إلى مستوى «دراستـ»ـه بتمثل النقص الذي يسوده نتيجة غياب النموذج المطلوب أو قصور المنهج؛ مما يتخذ مبررا وعذرا للاِنتقاد ودافعا للقيام بفعل التأليف تاريخيا ومدرسيا.

ونستطيع القول، إضافة إلى ذلك، بأننا نكاد لا نجد ناقدا واحدا أنجز خطابا نقديا أو مشروعا نقديا أو تنظيرا نقديا لم يخض في مناقشة «أزمة النقد الأدبي»، وكأنه لا يجد ـ تمهيدا لعمله ـ إلا أن يسفه النقد الذي يسبقه أو يعاصره وينتقصَ منه، متعاليا عليه، بعد أن يكيل له التهمة بعد التهمة، وكأن الوقوف عند الوضع النقدي السائد، بانتقاده وتوضيح عيوبه وقصوره، يوهم بأنه خطاب تنظيري للنقد.

بالفعل إنه خطاب يحمل تصورات نظرية، لكنه لا يؤسس تنظيرا بالضرورة، وإنما هو يرهص باحتمالات تنظير مغايرة، خاصة عندما يتسع في هذا الاِنتقاد هامش الاِستثناء بعزل تيار نقدي أو منهج نقدي معين يميل إليه الناقد ـ المنظر ـ، أو يتعاطف معه ويتحاور.

لكن هناك نتيجة تبقى ذات خطورة: إن لم تنم عن الجدل، فهي تنم كذلك عن نزوع الإقصاء، لأن الاِنتقاد معناه تنحية جوانب من الواقع النقدي ـ إن لم يكن مساحة كبيرة فيه ـ يراد تجاوزها برفضها والاِنتقاص منها، أو بتجاهلها والسكوت عنها؛ إذ لا يعقل أن يكون الحوار النقدي ولا التراكم النقدي مؤديين إلى الاِنتقاد إذا كان النقد كله في وضع أزمة، وكانت جميع مكوناته بدرجة واحدة، وليس فيها من علامات مضيئة سوى الخطاب الاِنتقادي الذي يتعالى عليها !

ومن ثم علينا أن نقرأ خطاب الاِنتقاد هذا بوضع أحكامه في وضع مغاير وعلى أساس غير الظاهر المعبر عنه؛ لأننا لو سلمنا بمنطوق أحكامه، لدخلنا إلى منطقة التناقض، وهي أن النقد ـ جملة ـ نقد فاسد، أو أنه كيان لا صفة له، بينما هو لا يريد الوصول إلى التناقض وإنما يلمح إلى صراع بدائل ما تعمل في هذا الواقع

النقدي أحدها يوجه خطاب الِانتقاد، دون أن يكون صدق الِانتقاد موجودا في منطوقه، وإنما في فحواه ثم في توظيفه استدلاليا، أي إن هناك إقرارا بحاجة مستجدة لدى الناقد، المنظر، لكي يعطي «جديدا» بالنسبة لما هو سائد، وهذا الجديد يُعرف خلافيا بما ينقد من جهة المصطلح ومن جهة المنهج والنظرية والوظيفة، إلخ. وبما يبرره من أسباب تعطي الخطابَ التنظيري والنقدي أسباب تلقيه، أي أنه انتقاد يشرح مفهوما للنقد أساسا، على حساب واقع ومفهوم سابقين. ومن ثم ليس علينا أن نقرر صدق هذا الِانتقاد جملة، ولا الِاعتراف بجدواه التنظيرية جملة ، لكنه في نظرنا مجال تطرح فيه بعض الأفكار والمواقف التقويمية ومجال يشتغل فيه مظهر من مظاهر المفهوم النقدي بصورة ضمنية وأخرى صريحة. وما يهمنا هنا بوجه خاص هو استقراء ملامح هذا المفهوم التي تنعكس في خطاب الِانتقاد وكأنه مرآة ترفع لتجلية ظواهر النقد السائد سلبيا والتلويح بنقد آخر لم يتحقق بعد، بالتأكيد، في الثقافة العربية، لكن يراد له أن يكون منها. وهذا معناه أن هناك مكانا يوجد فيه هذا «النقد الآخر»؛ مكانا قبل أن يكون في ذهن المنتقد، موجود في ثقافة أخرى بصورة نموذج أو موجود بصورة إرهاصات ضمنية في الثقافة العربية، أي بصورة ماقبل النموذج.

إن الِانتقاد مستحيل دون هذا «النموذج» البديل، ولا يمكن أن يكون ذا وظيفة إلا باحتمال تحققه.

حين نستقرئ خطاب الِانتقاد هذا، تواجهنا ملامح هذا النموذج في مستويين هما : مستوى العبارة، التي هي تلفظات وأحكام تدعو إلى المنهج والنظرية ودقة المصطلح والموضوعية وما إلى ذلك من العبارات التي تريد جعل «النقد» ممارسة علمية مسؤولة؛ ثم مستوى عبارات أخرى تفصح عنها الاقتباسات والأمثلة التي تحيلنا إلى نموذج ــ هذا «النموذج» يتلخّص في كتابة نقد على غرار النقد الأوربي الذي وجد من يتبناه، وسمح بإنشاء خطاب الِانتقاد، وأتاح لخطاب الِانتقاد، هذا، إصدار الأحكام بدءا من انتقاد الِاصطلاح السائد، أي الأداة الأساسية التي يعمل بها هذا النقد، وهي أداة فاسدة كما يرى خطاب الِانتقاد، وذلك بسبب ما يطبعها من مثالب أظهرها الفوضى والخلط والانتحائية والسطحية، بمعنى أن المصطلح المشخص «للّغة النقدية» لا يمكن أن ينتج معرفة معقولة وعلمية في النقد، ما دام «الجانب الأكبر منه يتعامل بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمي»[1] ويكسر الحدود المفترضة بين

(1) محمود الربيعي، «من مشكلات الحداثة»، مجلة إبداع، ع 5، س 2، مايو 1984، ص. 23.

المصطلح والشعار واللفظ، «بل إن لغة النقد بخضوعها للديماغوجية في الشعار واللفظية في السياسة، قد أجهزت على إمكانات نشوء لغة اصطلاحية تستمد نسغها من تجربة الإبداع والنقد الأدبي ومناهجه وإشكالياته»(2).

وبذلك يصير النقد في مأزق يمنعه من القيام بدوره المنوط به. فدون مصطلح نقدي، لا يوجد نقد جدير بالإعتبار، بل لا حضور له إلا بوجود لغة ذات قوة اصطلاحية واضحة. إذ «من أبرز مشكلات النقد الأدبي المعاصر، هي غياب المصطلح النقدي الواضح...»(3).

فالمصطلح أساس وجود النقد، أداته التي بها يعقد صلته بالمعرفة ويحدد وظيفته وعلاقاته : «فالمصطلحات المحددة الواضحة تشكل أساسا مهما من أسس التفاهم المتبادل بين النقد والعمل المنشإ وبين الناقد المنشئ»(4).

أما الإفتقار إلى المصطلح الواضح والدقيق، فهو لا يصنع غير الفوضى والإضطراب وهو دليل على عدم الوعي، ليس بحقيقة دور المصطلح فقط، بل بحقيقة المعرفة نفسها.

> ومما يتصل باضطراب لغة النقد الأدبي وتطورها أنه لم يحقق إنجازا يعتد به في تحرير المصطلح النقدي وضبطه. والمصطلحات ـ في كل فرع من فروع المعرفة ـ ثروة لغوية متطورة عن اللغة العامة ومستخدمة بمعنى خاص في فرع خاص؛ وذلك يكسبها أهمية عامة حين تنسب إلى اللغة العامة، وأهمية خاصة حين تنسب إلى ذلك الفرع الخاص(5).

لكن مشكلة المصطلح مشكلة متعددة المستويات أهونها أن تكون مسألة اضطراب. وأما أخطرها، فهو أن تكون في مستوى غياب يجر إلى القول بأننا «فقدنا المصطلح فقدانا كاملا شاملا»(6)، وبأن هذا المصطلح لا أصالة له ويجعل النقد العربي لا يتكلم بلغته : «نقدنا يتكلم بلغات الآخرين، الأقدمين منهم والمعاصرين.

---

(2) خلدونَ الشمعة، **المنهج والمصطلح**، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1977، ص. 33.
(3) طراد الكبيسي، «من مشكلات النقد العربي القديم»، **الأقلام**، ع 10، 1977.
(4) المرجع نفسه.
(5) محمد الربيعي، **نقد الشعر**، مرجع مذكور، ص. 23.
(6) غالي شكري، **برج بابل**، دار الريس، لندن، 1989، ص. 70.

ولذلك قلما يصل إلى الجمهور»[7]. وهذا أمر لا يحدث إلا حين يتجاهل النقد طبيعة المصطلح الذي يوظفه ولا يراعي ملاءمته لموضوعه الأدبي : «للأدب لغته. فشعرنا له مصطلح، وقصتنا لها مصطلح، ومسرحنا له مصطلح وهذا المصطلح الإبداعي الذي يصوغ الأثر الأدبي في نسيج متفرد»[8]. وعدم الوعي بشرط الخصوصية، خصوصية المصطلح الملائم لموضوعه، يخرج اللغة النقدية من محيط النقد ويجعلها بعيدة عن هدفها وموضوعها معا، ولا تعبِّر إلا عن «الجري الأعمى وراء الحديث والولوع باستخدام المصطلحات القائمة والكلمات المترجمة على نحو عشوائي الذي يكثر عند هواة الثقافة الأوربية..»[9].

ويسهل علينا أن نتبين بصدد مشكلة المصطلح أن النقد في واقعنا الأدبي العربي ضارب في فوضى سببها غياب الوعي بطبيعة النقد ودوره، غياب يفضحه أمران هما : غياب المصطلح وعدم أصالته وهما «مرضان» أشد وطأة على النقد : «وعندي أن المظهر الأخير أشد خطورة على النقد وأشد تعويقا له...»[10].

وإذاً، ماذا يمكن أن يكون عليه واقع النقد بعد ذلك، إذا كانت أداة النقد هكذا؟!، بمعنى ماذا يمكن أن يكون عليه نقد بلا «مفاهيم»؟ بالطبع، إن الجواب لن يكون سوى شكل من أشكال تحصيل الحاصل الذي يفرض نفسه بصدد الحديث عن النظريات والمناهج.

وغياب المصطلح وعدم الأصالة معناه غياب النقد وحضور تُهَمٍ مثل :

- غياب النظرية الفلسفية في النقد العربي[11]؛
- غياب الحركة النقدية القائمة على الحوار[12]؛
- الِانقطاع عن متابعة الإبداع الأدبي[13]؛

---

(7) المرجع نفسه.
(8) المرجع نفسه.
(9) محمد الربيعي، مرجع مذكور، ص. 23.
(10) المرجع نفسه.
(11) غالي شكري، محمد مندور : الناقد والمنهج، دار الطليعة، ع 81–19، ص. 11.
(12) غالي شكري، برج بابل، دار الريس، لندن، 1989، ص. 16.
(13) المرجع نفسه.

- عدم اكتشاف النقد لمساره الخاص لأدبنا الحديث[14]؛
- تخلف مناهج النقد في التعامل مع الظاهرة الأدبية[15]؛
- عدم التواصل مع القارئ[16]؛
- غياب المفاهيم النقدية غيابا مطلقا[17]؛
- غياب النقد الأدبي، لأنه مفقود وليس له أسس نظرية[18].

وقد تتخذ بعض هذه الانتقادات تنويعات، تعزز الحكم على الواقع النقدي بالتبعية والإقرار بالتلمذة للنقد الغربي[19]، واستيراد النظريات[20].

وقد تتعزز هذه أيضا بمؤاخذات أخلاقية، هذه الأخلاقية التي تعد شرطا من شروط النقد كما رأينا من قبل، خصوصا عندما يسجل المنتقد ظواهر مثل الدعائية والمزاجية وعدم الموضوعية والإيديولوجية[21].

هكذا تصير صورة النقد كالحة، وأزمة خانقة وشبيهة بفعل «هرطقات» :
- هرطقة الإبداع : تشويه صورة الأدب في النقد؛
- هرطقة الاتجاه : عدم الاهتمام بالقارئ؛
- هرطقة الذوق : الميل مع الانطباعية؛
- هرطقة التاريخ : المبالغة في إغراق النقد بالتاريخ؛
- هرطقة الاستهواء : تغليب الهوى الأدبي[22].

إن هذه الوضعية المستمرة والمتلونة بعدد من الاتهامات منذ عقود، تبقى ظاهرة طبيعية في كل نقد يريد أن يتجاوز واقعه ويجدد أدواته، ويرتبط بجملة من

(14) **المرجع نفسه**، ص. 14.
(15) حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، البيضاء، 1984، ص. 35.
(16) غالي شكري، **المصدر السابق**، ص. 16.
(17) **المرجع نفسه**، ص. 127.
(18) عبد العزيز قاسم، «غياب النظرية العربية» مائدة مستديرة في **الحياة الثقافية**، تونس، ع 34، 1984، ص. 176.
(19) **برج بابل**، نقلا عن يايسن النصير، ص. 74.
(20) عبد العزيز قاسم، **مرجع مذكور**، ص. 177.
(21) حسام الخطيب، «أزمة النقد عند حائط المبكي»، **الموقف الأدبي**، ع 141-143، 1983، ص. 10.
(22) خلدون الشمعة، **النقد والحرية**، صص. 195-206.

المتغيرات المعرفية والإيديولوجية. ولا يمكن لمجتمع نام أو متطور يبحث عن نموذج له في مختلف النواحي السياسية والعلمية والاِقتصادية، أن تظل الثقافة فيه غير متأثرة ومتفاعلة بما يحدث فيه. لذا، فإن عدم استقرار الوضع الثقافي يدفع إلى أشكال الاِنتقاد، كنزوع للتجاوز والبحث عن البديل، ولو برفض كل ماهو واقع.

فمشكلة الوضع النقدي إذاً ناتجة من معاناة إشكالية النقد أولا، وناتجة عن شروط إنتاج النقد في المجتمع والتي ينظر إليها الباحث المتمعن بأنها مشكلة لها عدة تجليات:

1 ـ مشكلة النقد الأدبي (...) عرض من أعراض الجسم الأدبي في مرحلة معطاة من زمن التطور الاِجتماعي؛

2 ـ مشكلة النقد الأدبي مشكلة لها جذور عميقة في حالة التطور الراهنة للمجتمع العربي سياسيا وتربويا واجتماعيا، وضعف النقد هو ضعف هذه الحالة؛

3 ـ وهي مرتبطة بمشكلة غياب النموذج القومي والاِجتماعي والتربوي والأخلاقي والفني؛

4 ـ مشكلة تتأزم زيادة بعدم التفريق في بلادنا بين النقد والدراسة الأدبية ومراجعة الكتب[23].

نحن إذن أمام موقف مستمر، ومتلون الأسباب والغايات، مطبوع بالتعميم والقطع، نادرا ما نجد موقفا يخالفه[24] يعترف بأهمية النقد العربي الحديث وقيمته وجدواه ونضجه وموافقته للأدب، وللمعرفة السائدة في الثقافة العربية.

نحن إذاً أمام مفارقة تعمل في خطاب النقد والتنظير. وأساس هذه المفارقة أن هذا الخطاب يلغي غيره ليثبت موقعه، وفي الآن نفسه هناك موقف آخر يكشف عنه خطاب التحقيق والتنظير، في اللحظة التي يقرر فيها صلاحية المنهج المعتمد أو المنظّر له في حقل النقد الأدبي، ويدعو إلى اتباعه والتسليم بوجوده العملي.

(23) حسام الخطيب، مصدر مذكور، ص. 10.

(24) «والذي لا شك فيه أن نهضتنا الحاضرة في ميدان النقد الأدبي، ليست وليدة يومها وليلتها فحسب، بل قامت أول ما قامت على عاتق الرواد الأوائل الذين امتاحوا من النقد الأدبي الأوروبي قيما نقدية لم يحصلوا بواسطتها تلك القيم التي تبحث عن جزئيات العمل الأدبي، ولا تنظر إلى الجزء في ضوء الكل أو يعملوا على إضعافها في نفوس الذين يدينون بها» (انظر : عبد الحي دياب، **التراث النقدي قبيل مدرسة النقد الجديد**، وزارة الثقافة، القاهرة، 1968، ص. 7).

إن المفهوم الذي يشتغل داخل هذا الاِنتقاد لا شك في أنه يتضافر والمفهوم الذي يقنع به الناقد والمنظر حين يتولى تعريف النقد وتعليله وتحديد شروطه ووظيفته، ويتعالق مع المرجعيات التي تسود الخطاب النقدي عامة...

لذا يمكن أن نقول إن المفهوم الموجود لا يخرج في مقصده عن غاية من الغايات التالية التي تتجاوز الوصف، وصف الواقع النقدي :

- الدعوة إلى مفهوم نقدي صحيح؛
- اقتراح مفهوم نقدي معين (منهج قائم)؛
- ضبط شروط النقد وسياقاته (ظروف العمل النقدي)؛
- تأصيل الوضع النقدي عامة.

غير أن هذه الدعوة والاِقتراحات تجد أمامها غياب شروط ضرورية:

1 ـ انعدام قاعدة علمية داخل الحقل الثقافي العربي[25]؛

2 ـ وضع الحرية[26]؛

3 ـ وضع القراءة[27]؛

4 ـ هيمنة فعل التثاقف والعجز عن تمثله[28]؛

5 ـ موقف الأدباء والقراء من النقد[29]؛

6 ـ موقف الأدب وواقعه[30].

خلاصة :

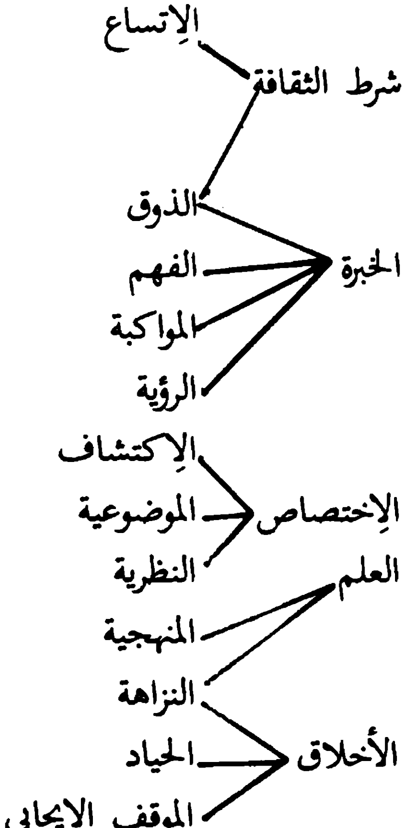
نخلص إلى القول بأن هذا الخطاب الاِنتقادي بدوره، يرسم معالم لمفهوم النقد؛ لكن هذا المفهوم يتحرك ضمن مجال واسع: فهو بدرجة فكرة فيها احتمالات وإمكانات تمذجة متعددة، أي أنه بدرجة فكرة يمكن أن تحتوي انتظامات قد يكون في كل واحد منها مفهوما خاصا بمنهج محدد جاهز أو بنقد مقترح.

(25) يوسف اليوسف، «النقد الأدبي، آفاقه وممكناته»، مجلة الوحدة، ع 49، أكتوبر، 1988، ص. 17.
(26) حسام الخطيب، «أزمة النقد عند حائط المبكى»، ص. 11.
(27) محمد جمال باروت، «الشعرية البنيوية والمقاربات البنيوية»، في المعرفة، ع 131، مارس 1982.
(28) أحمد اليبوري، «أوهام الحدود وحدود الأوهام»، مجلة الوحدة، ع 49، أكتوبر 1988، ص. 8.
(29) عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية، 1971، ص. 143.
(30) حسام الخطيب، مصدر مذكور، ص. 10.

فإذا أضفنا محتويات هذا الخطاب الإنتقادي إلى الخلاصة التي انتهينا إليها في الفصل السابق، وجدنا أن أهم عناصر انتظام فكرة «النقد» لا تخرج عن البدائل التالية التي تحرك عناصر التعريف بالنقد في اتجاهات متعددة، ولا تسمح له إلا بأن يكون «فكرة» عامة مطبوعة بالتلفيقية والإختلاف وتعذر الإنتظام التام.

فالنقد ينبغي أن يكون، كما يفهم خلافيا، في خطاب الإنتقاد :

- أصالة ثقافية لا تلمذة ولا تبعية
- النقد تكوين ثقافي ذو فلسفية وعلمية.
- النقد عمل موضوعي ومنهجي.
- النقد ذوق وخبرة
- النقد علم وذكاء
- النقد مواكبة للأدب وخدمة له
- النقد اكتشاف للأدب
- النقد رؤية
- النقد خدمة للقارئ
- النقد عمل متخصص
- النقد تعميق للوعي
- النقد له نظرية
- النقد موقف إيديولوجي
- النقد نزاهة وحياد وأخلاق.



إن هذه لائحة من الخاصيات التي انتقد في ضوئها الواقع النقدي، وعُرِفَ من خلالها النقد مفهوماً، يصعب ضبط حدوده، لأنها حدود مختلفة ومتحركة.

الفصل السابع
النقد والقراءة

إن حدود مفهوم «النقد» ـ كما رأينا ـ غير واضحة، وذات قابلية مستمرة للنمذجة في إطار اختيارات منهجية معرفية. ولذا فإن الإنطلاق من مفهوم «النقد» لمعرفة العلاقة التي بينه وبين «القراءة» غير مجد؛ الأمر الذي يدعو إلى تغيير نقطة الإنطلاق، والبدء بمفهوم «القراءة» ثم تجلية مدلولاته التي تتراوح بين الإستعمال اللفظي والاستعمال الإصطلاحي. بمعنى أن لفظ «القراءة» يحيل إلى مفاهيم عدة متفاوتة لا يستقر تعريفها. وأن الذين يوظفون هذا المصطلح، بما في ذلك الذين ينظرون للأدب والنقد، «وللقراءة» نفسها، لا يستقر لهم رأي.

مثال ذلك مفهوم القراءة لدى ألتوسير (Althusser)، الذي تعنى له الوصول إلى مالا يصرح النص به، ما دام النص لا يبوح بكل ما في جوفه. فالقراءة إذاً هي إعادة فهم النص في سياقات غير معلنة، ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف(1) إضافية أو أصيلة مسكوت عنها.

إن القراءة هنا هي منهج يستقرئ النص ويعيد شرح عناصره في ضوء افتراضات ليست سوى فهم لسياقات النص الأصلية : صورة لنص أصلي ـ منطلق، أو نص غائب. وباختصار، إنها تأويل.

(1) نموذج ذلك قراءة ألتوسير لكتاب «رأس المال» (انظر كتاب إديث كيروزيل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، فصل «لوي ألتوسير، الماركسية واللغة»، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1985، ص. 51.

بينما القراءة عند آخر مثل تودوروف (Z. Todorov)[2] شيء مختلف. إنها أشكال من التعامل لا تطابق غيرها من الدراسات المعروفة التي تعطينا أنواعا من القراءة مثل[3]. 1 ـ قراءة الإسقاط؛ 2 ـ قراءة التعليق؛ 3 ـ القراءة الشعرية.

ومعيار التصنيف هنا هو العلاقة بـ«ـالنص»، بالنظر إليه موضوعا أو حالة من بين حالات ممكنة :

1 ـ النص يترجم شيئاً أصليا (كان بصورة مخالفة)؛

2 ـ النص يدل على فهم مباشر : نص ظاهر؛

3 ـ النص ذو خصائص موضوعة للتعرف عليها : تكوين نوعي.

إن هذه القراءات تدفع تودوروف لكي يقترح مفهوما آخر يختلف عن الفعاليات المشار إليها، بحيث تكون القراءة فعالية تختلف في أن موضوعها النص المفرد وهدفها أن يعري نسق ذلك النص[4].

فهي عمليا لا تهتم بوظيفة الوصف والتفسير، وإنما بإعادة بناء النص. وتلك هي المشكلة، أي إن أي نص هو قابل باستمرار لإعادات بناء مستمرة بل متناقضة.

فالقراءة ـ كما نفهمها ـ تترجم فعلا من أفعال تلقي النص ونوع التعامل معه. فهي فهم وترجمة لنص من منظور خاص، تدخل فيها عناصر قياس ومقابلة وثقافة ورغبات وحاجيات يصعب الإحاطة بتفاصيلها.

ذلك يشجع على القول بأن المصطلح بطبيعته يقبل أن يسمي إنجازات متعارضة، بسبب حموله معناه الأصلي واقترانه بالمكتوب وسعيه إلى أن يجد ضوابط تعكس تعدد العلاقات بالمكتوب نفسه وتقترن بعدة مناحي كالتي يصفها بارت (Barthes) :

ـ قراءة مهووسة تتلذذ بإنتاج خطاب ميتا ـ نص يوازي خطاب النص الأدبي؛

---

(2) T. Todorov, **la poétique de la prose**, Seuil, 1971, pp. 241-252.

(3) T. Todorov, «La lecture comme construction», **Les genres du discours**, Seuil, 1978.

(4) Todorov et Ducrot, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, coll Points, éd. Seuil, 1972, p. 107.

ـ قراءة عصابية تندفع منجذبة إلى النص والإنغمار في التباساته؛
ـ قراءة انفصامية (بارنوية) تنتج نصا استيهاميا على هامش النص؛
ـ قراءة فيتيشية تتحسس مناطق في جسد النص وتتلذذ بها.

هذا، دون أن ينسى بارت نفسه أن يقترح قراءة أخرى هي «قراءة المتعة» أو أن ينمذج لمفهوم آخر يصب في مجرى التفكيك كما في مقدمة كتابه «S/Z»[5].

إن مفهوم القراءة مفهوم حين ينضاف إلى مفاهيم النقد، يحمل إليه المزيد من الأشكال، خصوصا ـ كما يرى بعض من نظر لمسألة القراءة النقدية ـ وأن مبررات ذلك قائمة تتيح لنا الإنطلاق من النص أو خارج النص أو لا تمكننا إلا من قراءات علمية (اختبارية) أو استهلاكية (إعادة إنتاج)[6]، بتقدير حقائق هي :

1 ـ صعوبة الإمساك بغير اللغة، بينما هذه لا معنى لها إلا من خلال التواصل؛

2 ـ النص لا يقول أبدا بوضوح كل ما يريد أن يفوه به؛

3 ـ القراءة العلمية (للنص) ليس لها مناهج ولا بنيات خاصة بها، إنما تستعيرها من علوم أخرى، وتعمل ضمن أنساق، وليس هناك نسق لجميع الأنساق؛

4 ـ فكرة «القيمة» ضرورية للنقد واختيار النصوص؛

5 ـ انغمار العمل الأدبي في التاريخ. فهو يتطور ويتغير بقدر ما يستهلك معناه بعده لا قبله[7].

ذلك كله يقف مجرد اختيار أمام آخر اهتمت به نظرية القراءة والقارئ أو ما يسمى نظرية التلقي. فهذه اقتراح وصل إلى صوغ تصور مغاير لكل ما سبقه، ليرى القراءة رصدا وتحليلا لآليات الإستجابة ولردود الفعل أمام نصوص الأدب وغيره.

إن القراءة تكتسب هنا غنى آخر لا يجعل منها «إجراء» للعمل والأتباع، ولا

---

(5) R. Barthes, S/Z, coll. Point, éd. Seuil, 1970, pp. 25-26.

(6) J. Onimus, «Lecture et critique», in **Réflexions et recherches de nouvelle critique**, Annales de la Faculté des Lettres, Nice, 1969, p. 17.

(7) المرجع نفسه، صص. 12ـ16.

يعطيها منهجا، ولكنه يريدها موضوع بحث، لتصير «القراءة» متمثلة في جملة الآليات الإدراكية والنفسية والثقافية التي تحصل عند مواجهة نص ما.

فالمفهوم هنا إذن بعيد عن «المفاهيم» السابقة، ولا يندرج قطعا في أي علاقة بالنقد إلا من حيث اعتبار النقد نفسه قراءة أو أحد أشكالها؛ لكن القراءة لا تقتصر عليه ولا تريد أن تقف عند حدوده، فبالأحرى أن تقنع به.

والناتج أن «القراءة» تستوجب بدورها «قراءة» اصطلح عليها «تحليل عملية الفهم»[8] في نظريات التلقي، والتي هي أقرب ما تكون إلى «تاريخ الأدب» بصورة جديدة وأقرب ما تكون إلى التحليل النفسي للذهنيات والمواقف والفهم.

هكذا نرى أن مفهوم القراءة غير محدد نظريا ومنهجيا، ولا يمكن تعرفه أو التعريف به إلا ضمن حالة إنجاز تترجم علاقة ما بالنص. فهو، تبعا لذلك، لا يخصص النقد بمنهج أو نظرية، ولكنه يقحمه في مجالات تحاول أن تشمل النقد أو تريد من النقد أن يحتويها، مما يضيف إلى الإشكال الأصلي تعقيدات جديدة أقوى مظاهرها دخول مصطلح «النقد» ضمن شبكة مفهومية خاصة بمصطلح «القراءة»، وهذه الشبكة الدالة على إمكانات تعريف إذا اقترنت بالنقد خلقت احتمالات القول :

1 ـ بالترادف : إن النقد قراءة والقراءة نقد؛

2 ـ التماهي : لا وجود لقراءة دون اعتبارها نقدا، ولا وجود لنقد إلا لأنه قراءة؛

3 ـ التفرع : القراءة شكل من النقد، والنقد شكل من أشكال القراءة؛

4 ـ التعارض : القراءة بديل النقد؛

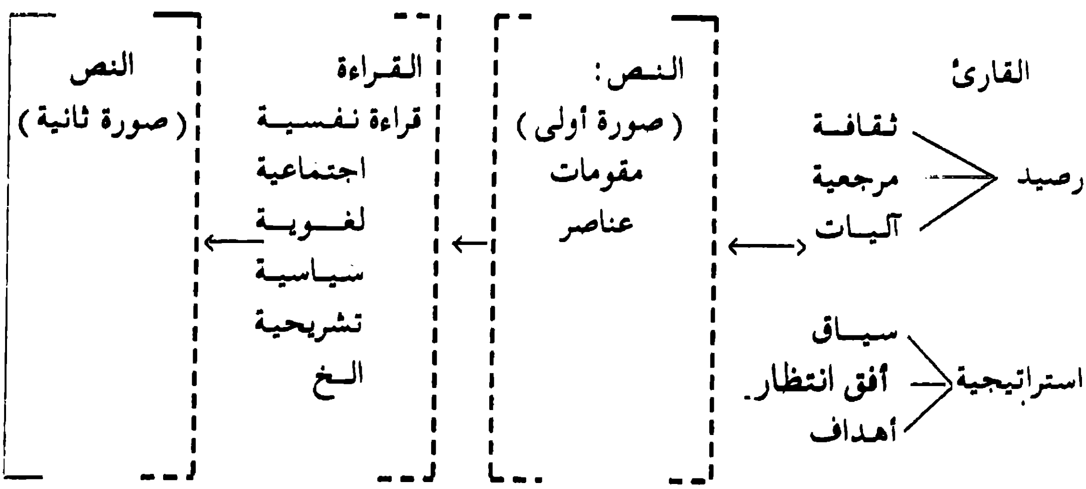
5 ـ الخلافية : القراءة ممارسة لا صلة لها بالنقد : ممارسة علمية نوعية.

إن هذه الاحتمالات يمكن أن يحتملها النقد ويدعمها بسبب الإشكال الأصلي الذي شرحناه منهجيا ونظريا وموضوعيا. ولعل تواتر مصطلح قراءة في تسمية عدد من الممارسات التي تنتسب إلى النقد ما يؤكد ذلك، بحيث تصير «القراءة» عدة وأجهزة للنقد، وللتعامل مع النقد نفسه لقراءة القراءة.

(8) يمثل هذا الاتجاه مدرسة كونستانس الألمانية (انظر كتاب روبرت سي هول، **نظرية الاستقبال**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية، 1992).

ومن ثم، فمفهوم القراءة متعدد ليس له أدوات واضحة ولا مرجعية قارة، ولا موضوع خاص، ويمكن أن يظهر في كل مرة ضمن احتمال مفهومي ضمن الاحتمالات المذكورة، مما يعني أن اقترانه بالنقد يزيد في تقوية درجة الإشكال ولا يحله قط وجلاه في صورة بدائل مثل : قراءة تشريحية، قراءة سميولوجية، قراءة بنيوية، قراءة نقدية، قراءة سياسية، قراءة سوسيولوجية، قراءة أسلوبية، قراءة موضوعاتية، إلخ.

وكل قراءة تعمل ضمن خطاطة أولية :



فالقراءة عمليا أوضاع لا تتحدد إلا خلال تطبيقاتها في شكل أثر أو موقف.

إن هذه الأوضاع التي آل إليها مصطلح القراءة تسربت إلى التنظير العربي، بل ظهرت في الخطابات التي سعت إلى التعريف بمسألة القراءة الأدبية ومناهجها ونظرياتها، بقدر ما ظهرت كلمة «قراءة» متواترة في عدد من الخطابات التنظيرية والتطبيقية.

ولا شك في أن الذي يسهل هذا التواتر ويعطيه حظوظ الإنتشار كون كلمة «قراءة» أصيلة في الثقافة العربية ومرتبطة بفعل الكتابة وإنتاج النصوص، وإن لم يتحدد لها سياق نظري يخصصها كفعل معرفي نوعي؛ إذ بقيت، وما تزال إلى يومنا هذا، حاملة لمدلول عام يرتبط بكل فعل ينقل النظر من الحرف إلى الفهم.

هذا، إضافة إلى أن كلمة قراءة حظيت ببريق خاص تنعكس عليه آثار الحداثة النقدية الغربية التي أغرت عددا من النقاد العرب ومنظري النقد بالإهتمام بالقراءة ونماذج القراءة. مما سرب إلى النقد العربي مفاهيم توتّر المعرفة النقدية، وخاصة

حين شُغف عدد من الدارسين والكتاب بتقديم خطابات لتعريف القراءة، والقراءة النقدية على وجه مخصوص.

إن هذا النوع من خطابات التعريف لقضايا القراءة ومناهجها اكتفى بخطاب العرض وتقديم التصورات الأساسية المتداولة في الآداب الأوروبية وخصوصاً لدى الذين مارسوا أنواع القراءة من أمثال رولان بارت في كتابه S/Z ومقالات طودوروف، وريفاتير، وعرجوا بعد ذلك على أنواع أخرى من القراءات التي تعاملت مع النص من منظور سوسيولوجي (إسكاربيت) أو سوسيولوجي تكويني (غولدمان) أو سياسي (لينهارت)، وانتهت أحيانا إلى مدرسة كونستاس ممثلة في الباحثين الألمان أمثال ياوس وإيزر.

وبالطبع، فالعرض هنا يصبح سردا للإختلاف الذي يشرح القراءة بحسب مرتكزاتها الفلسفية أو اللغوية، وبحسب أطرافها، وأساساً القارئ الذي له مكانة زئبقية، تارة تضعه قارئا في النص، وتارة قارئا محتملا، وتارة قارئا مثاليا نموذجيا، وتارة قارئا واقعيا.

إلا أن هذا العرض يبقى مجرد عملية تستهدف إنجاز فهم أو ضرب مثل للفهم. أما على صعيد النقد والتطبيق، فهو لم يجد بعد طريقه، ولم يقدم أحد من النقاد العرب المعاصرين إلى يومنا هذا، دليلا على امتلاك القراءة وتجليتها على النصوص الأدبية وفق ما تطرحه نظريات القراءة وخاصة نظريات الإستجابة؛ إذ ما زلنا في مرحلة التعرف وفي مرحلة تتعايش فيها مرحلة الحداثة بعناصر من مرحلة ما قبل الحداثة وما بعدها، أي أن الحدود الفاصلة بين البنيوية وما قبلها وما بعدها مجرد حدود هشة.

وبالرغم من ذلك، فإن خطاب التعريف بالقراءة قد وضع أمام الناقد العربي نموذجا من التفكير، ونبهه إلى عوالم أخرى ممكنة في النقد... فحثه عليها مباشرة أو دعاه بطريقة غير مباشرة إلى تصحيح تفكيره.

وحاصل ذلك أننا في خطاب النقد العربي وخطابات التنظير له، نجد كلمة «قراءة» ما تزال مشحونة بدلالة عامة يصعب فيها تبين الحدود الفارقة بينها وبين

المصطلح، خصوصا وأن الإستعمال يقرن الكلمة المصطلح بالنقد والنص؛ فلا نعرف في أي سياق يعم هذا الاقتران وما هي مرجعياته، بالإضافة إلى هذا، حتى الذين يملكون وعيا بالإصطلاحية يميلون إلى جعل القراءة تسمية لفعل يصطنعونه مخالفة مع مناهج القراءة المعروفة، بحيث يصير مصطلح القراءة دالا على عناصر شتى : «إن القراءة التي ندعو لها لا بد وأن تفيد من ثراء مختلف الإتجاهات القرائية، وحتى البنيوية والتفكيكية منها»[9].

ومؤدى هذا الفهم للقراءة، يحولها إلى «تركيم» قراءات؛ أي منهجا متعددا يتوهم أن القراءة تستطيع أن تحيط بالنص وتشمله من جميع جوانبه وتمتلك حقيقته وأنها تعطيه تعددا مماثلا.

إن هذا التعدد ينسف مفهوم القراءة ويجعلها فعلا من أفعال الجمع بين المناهج، بينما القراءة، في أصلها، جاءت لتعمل ضمن نسبية الفهم وضمن حدود المقاربة التي تعمد إلى الإمساك بما هو ملائم أو ضروري أو أصلي أو خاص، بعيدا عن كل إطلاقية وتعميم مما يلغي كل نزعة تستريح في مساحة الانتقاء والتلفيق ولو رفعت شعارات الحداثة النقدية بإدخال مسألة القارئ في الإعتبار أو بالتنصيص على المبادئ البنيوية، زاعمة تمثلها لموضوع القراءة والمنهج البنيوي : «ومن هنا نجد أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كليا لسلطة النص ذاته. فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذا نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها. والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي»[10].

ولكن، للأسف، فإن الفهم الذي يترتب على مثل هذا التصور سرعان ما يزين للناقد المنظر الإنسياق مع نزعة الإنتقاء والتلفيق، بدعوى اختلاف النقاد في تحديد مستويات القراءة وأنواعها وشروطها[11]، وبدعوى الرغبة في الإحاطة بالنص من كافة جوانبه، مما يخرج مفهوم القراءة من سياقاته التي ارتبط بها في أصولها.

وإزاء هذا الفهم، يتولد أيضا فهم آخر يأتي استعمال لمصطلح القراءة فيه مُوهما بوجودَ وعي نظري خاص ينم عن هيمنة التعميم والإبتعاد عن الإصطلاحية

(9) فاضل تامر، «من سلطة النص إلى سلطة القراءة»، في **الفكر العربي المعاصر**، ع 48-49، 1988، ص. 99.

(10) المرجع نفسه، ص. 91.

(11) المرجع نفسه، ص. 99.

فقط : «وهناك اتفاق ملحوظ على أن القراءة الأدبية إذ لم تتم على نحو من التبصر والنظر والتأمل وتجعل القارئ يغير من نظرته للكون، بما فيه من قيم وأشياء، فهي ليست أكثر من قراءة أمية»[12].

إن «القراءة الأدبية» ليس لها، هنا، ما يشرح نسقيتها، فهي مجرد تسمية لفعل يقوم به كل نقد وكل قارئ كيفما كانت صلته بالنص الأدبي ؛ ويحكمها ما هو عام مسلم به في كل علاقة بالنص، كالقول بأن القراءة : «درجة يتم فيها نوع من التلاحم بين النقد والعمل الإبداعي نفسه فيصبح النقد صورة جديدة للعمل الإبداعي، وذلك بعد أن يمتحن الناقد جزئيات العمل الأدبي ويعيد بناءها على نحو يعادلها ويعكس صورة حية لها»[13].

هكذا يظهر مصطلح القراءة على هامش كل تحديد: إنه بقدر ما يوهم بأنه متداول في سياق المفهوم الحديث للقراءة، لا يأخذ منه ما يخصص به نفسه.

في مقابل هذا التوظيف لمصطلح القراءة، يظهر توظيف آخر يطوع المصطلح ليحمل سمات منهج قائم معروف، لم يقترن من قبل بمصطلح القراءة. ولكن سحر المصطلح فتح الشهية لإبتلاعه وجعله ضمن ترسانة المصطلحات، حتى يظهر متصفا بالحداثة النقدية، ولذا فإن النقد الجدلي الواقعي صار قراءة، أو صارت القراءة حقل حركته التي : «تبدأ من الأعمال الأدبية ثم تعود إليها بعد أن تمر في حيز التجريد وفي ساحة تنظيم علائق القراءة».

وأكثر من ذلك، فإن التنظير للنقد وجد نفسه بغتة قائما على قراءة القراءة أو تجريد القراءة ذاتها : «لا تصدر نظرية النقد في حقل القراءة، بل في حقل تجريد القراءة في مساحة منهج محدد»[14].

لكن نسقية القراءة ـ كما يشترطها المصطلح في مرجعيته الغربية ـ لا تسمح بذلك، إذ لابد من أن يعي من يدعي القراءة أنه يشغل مجموعة مبادئ تخصص القراءة وتميزها عن كل المناهج المعروفة، ولو بإيجاد عملية تركيب وتأليف، مثل تطويع

---

(12) محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي (مقدمة)، دار المعارف، ط 2، 1977، ص. 7.

(13) المرجع نفسه، ص. 13.

(14) فيصل دراج، «في دلالة النقد»، في **الكرمل**، ع 2، س 1981، ص. 105.

البنيوية للنقد الجدلي أو العكس، وإيجاد قنوات ارتباط تنتقل مما هو وصفي إلى ماهو تفسيري، وخلق تراتبية ضمنية بين عناصر التركيب تؤدي إلى القول بضرورتها في مكانها المطلوب، لغاية إيجاد منهج مقنع ومنتج لمعرفة لا تتناقض فيها المقدمات والنتائج ولا يختل فيها الفعل الوصفي إزاء فعل التأويل، بل يخدمه ويعطيه وسائل الإثبات.

ذلك ما حدث مع من تبنى النقد الجدلي ردحا طويلا من الزمن، ثم وجد نفسه أمام إغراءات المصطلحات الحديثة ومنها مصطلح القراءة، وقرر أن يستفيد من إجراءات «القراءة» دون أن يتخلى عن خياره الأصلي الجدلي[15]. «إن مفهوم القراءة بمعناه النشط هو نقد ينتج معرفة، والنقد بمعناه المنتج هو قراءة، يمكن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، أي أن يكون معنيا بالحياة التي تنمو وتتغير حوله، فيساهم هو من موقعه في المجتمع في تطويرها»[16].

لكن هذا يعني أن مفهوم القراءة طوع وعدل ولم يقيد بحدود صارمة إجرائية شكلية. إنه مفهوم موسع كـ«نشاط ذهني يمارسه القارئ[17] ونشاط منتج»[18] أو نقد ينتج معرفة بالنص[19].

لقد تحول صطلح القراءة إذاً من إطاره الأصلي ليكون في خدمة منهج قائم لغاية إعطائه مسحة من الحداثة وملء جملة فراغات الوصف فيه، مما يؤدي بنا إلى الإبتعاد عن الأفق الذي أراده الذين استعملوا «القراءة» ـ في الغرب ـ للحد من سلطة المنهج المسبق، للإقتراب من التعدد؛ وهو تعدد من نوع غير الذي تؤدي إليه الإجتهادات التلفيقية، أي الجمع بين مناهج عدة يستحيل الجمع بينها دون تحطيم المنهج وجعله أجزاء متناثرة أو مختزلة يسهل الربط بينها وبين أشلاء منهج آخر.

إن التعدد الذي يتحقق من «القراءة» هو تعدد مقاربات، أي خلق قراءات كل واحدة منها متفردة بأسئلتها ورؤيتها وأدواتها، غير ملزمة بشروط مسبقة سوى ما

---

(15) المرجع نفسه.

(16) يمنى العيد، **الراوي، الواقع، الشكل**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص. 13.

(17) المرجع نفسه.

(18) المرجع نفسه، ص. 16.

(19) المرجع نفسه، ص. 13.

يمكن أن يبوح به النص؛ فهي قراءة متفردة بنصها وقواعدها الخاصة التي تعطيها المعقولية ولا يستجيب إلا لمبادئ كبرى، وأساسا:

1 ــ مفهوم التعدد في المعالجة الذي يؤدي إلى تعدد في النظرة إلى النص ويجسد حوارية حقيقية في مكان غير معروف مسبقا؛

2 ــ مبدأ الإحتمال : كل قراءة تمنع نفسها من أن تقول الحقيقة كاملة أو أن تحكم بفساد قراءات أخرى؛ فأفقها ممكن باستمرار ويمكن فيه أن تحدث أكثر من قراءة لنص واحد؛

3 ــ مبدأ التفاعل الذي يجعل القراءة والنص قادرين على إنتاج نص هو النص النقدي قبل أن ينتج خطابا نظريا أو منهجيا؛

4 ــ مبدأ الدينامية، وهو المبدأ الذي يجعل القراءة قابلة لأن تعدل أدواتها وأن تنصت إلى تغير النص الأدبي وأن تتفق وتختلف مع النصوص النقدية السابقة رافضة التطابق مع هذا أو ذاك؛

5 ــ مبدأ النسبية الذي لا يقر بوجود وظيفة واحدة للقراءة أو بوجود مخاطب واحد قار أو بوجود أدب نموذجي ثابت.

نتيجة هذه المبادئ لا يمكن للقراءة أن توصف بأنها فعل وصفي أو معياري أو نقد تقويمي؛ وإنما هي عمل تأويلي هيرمينوطيقي خالق لفهم الأدب؛ بحثا عن مكان غير محدد أنطولوجيا، لكنه فقط فضاء القراءة.

فمصطلح القراءة، إذاً، لم ينشأ ويتحدد إلا حين ارتبط بحقل الفينومينولوجيا وحقل التأويل، ثم حين ارتبط بالمقاربات ذات المنحى البنيوي، فجسَّد عملا من أعمال البحث في ثنايا النصوص عن خلفياتها وآلياتها ومنطقها، والحفر في عناصر تكوينها، وتأرجح بين البحث عن الوحدة أو التعدد فيها.

إن هذا الفهم لمسألة القراءة، قد غاب عن الذين وظفوا ــ عربيا ــ مفهوم القراءة على الطريقة السابقة؛ ولكن من حسن الحظ أن هذا الفهم لم يكن هو الفهم الوحيد السائد في التنظير النقدي العربي المعاصر، إذ نجد من يرجع إلى المصادر الأصلية للمفهوم ويستحضر سياقاته منها، ومن ثم يعرف القراءة بما هي عليه هناك : «القراءة لا تهدف إلى معرفة المعنى أو المضمون بشكل مباشر، وإنما تهدف إلى

الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص؛ بتعبير آخر، تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النص في رحيله الإستكشافي»[20].

فالقراءة هنا، من حيث هي مفهوم، تصبح فعلا ارتياديا للنص بغرض الوصول إلى صورة أخرى غير سطحية وغير مرئية وغير مألوفة عبر :

«1 ـ طريقته في استخدام اللغة وفي التشكيل؛

2 ـ طريقته في المعرفة وفي التعبير؛

3 ـ قيمته المعرفية؛

4 ـ بعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة والتشكيل التي لم تكشف جيدا بعد أو لم تكتشف أصلا»[21].

وكون القراءة هنا ـ ترجمة اكتشاف «النص» ـ فهي تحاول أن تميز نفسها عن أشكال النقد المألوفة التقويمية والتفسيرية. لكنها لا تبتعد كثيرا عنها ولا تؤسس منهجا يمكن اقتفاؤه ورسم حركته بالضبط، لأنها تفتقر إلى أدوات واضحة، ولا تسمى إجراءاتها بدقة؛ فهي قراءة واقعة بين النقد التقليدي والنقد البنيوي الشكلي، وتجتمع فيها القيمة والشكل أو التشكيل الجمالي والمعرفة؛ إذ الإكتشاف ليس منهجا وإنما هو غاية تتأثر بأساليب وإجراءات لا حصر لها ويقتضي ربطه بآليات منهجية مخصوصة كالتي يقترحها من يتبنى البنيوية كما هي، أو يتبنى التشريحية كما يفهمها، فتكون القراءة جملة خطوات منهجية مثل :

1 ـ قراءة عامة لكل أعمال الشاعر، وهي استكشافية تذوقية؛

2 ـ قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة برصد المحاولات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل أي النوى الأساسية؛

3 ـ قراءة نقدية تعمد إلى فحص «النماذج» بمعارضتها مع العمل، على أنها كلمات هيولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ماكتبه الشاعر؛

4 ـ دراسة النماذج على أنها وحدات كلية؛

(20) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985، ص. 55.

(21) المرجع نفسه.

5 ـ وبعد ذلك، تأتي الكتابة، وهي إعادة البناء التي يتحقق بها النقد التركيبي؛ إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص[22].

إن البرنامج المسطر أعلاه يضع القراءة على مساحة جديدة حقا وجديرة بادعاء الِاختلاف عن النقد المعتاد، رغم أن مصطلح «التشريحية» غير موضوع في مكانه من حيث هو مصطلح دال على بحث من نوع آخر لا يهم بوحدة «النص» أو وحدة النصوص المنتسبة لكاتب ما، وإنما هو دال على إجرائيات لاتؤمن بوجود نظام مركزي، بل تعمل لإظهار مايخالف وجود هذا النظام بإظهار عناصر الِاختلاف واللاآنتظام والتناقض؛ فالقراءة بحسب البرنامج المذكور هي قراءة أقرب ما تكون إلى المنهج البنيوي الباحث عن العلاقات بين وحدات، لغاية تركيب (تفسير) صورة النص/ النصوص. ولتكون القراءة تشريحية حقا، يجب أن تكون منطلقة من وعي فلسفي يضع العلامات والخطابات في موضع خارج منطقة التعبير المطابق للنوايا، وأن توضع في وضع «اللايقين» ووضع الإدراك المتجه نحو قصد غير مدرك تمام الإدراك، وبذلك يجوز أن تكون القراءة قراءة تفكيك وتشريح.

ولقد ظهرت إرهاصات لدعم هذا الفهم في الفكر العربي؛ حين تحمس بعض الكتاب وبعض دارسيي النقد الغربي لتقديم خلاصات في فهم للـ«ـقراءة» من منظورها التشريحي والأركيولوجي، وأتوا بتعريفات وتحديدات. وبموازاة مع ذلك، بقي عدد آخر، رغم قلته، يطرحون أمام القارئ عروضا تعريفية وتقديمية لمسألة القراءة في علاقتها بالتلقي اعتمادا على كتابات أصلية في الغرب.

إن هذا المجهود المزدوج الذي يعرف بالأصول ويشرح المفاهيم، ثم يحاول تطبيق القراءة على النص العربي، لم يصل بعد إلى درجة خلق تيار عام سائد، وإنما يقف حاليا على عتبة يمكن تجاوزها إلى مسافة أقوى من الفهم والتنظير.

ولعل أوضح الأمثلة المعبرة عن رغبة تجاوز العتبة نحو مجاهيل النص العربي، تم حاليا في مجالات غير النقد؛ إنها مجالات القراءة التي تنكب على النص الديني أو على النص التراثي[23] الذي له صفة المعرفة الفلسفية. ولم يجرؤ على توظيف هذه القراءة، في مجال النقد غير باحث واحد[24] مارس القراءة بذكاء وأعطاها نكهة تبحث في

(22) عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، نادي جدة الأدبي، جدة، 1985، ص. 89.

(23) نقصد أساسا كتابات نصر أبو زيد وكتابات علي حرب، ومؤلفات محمد مفتاح.

(24) وأهم هذه القراءة قراءة جابر عصفور لـ**مفهوم الشعر**، و**مفهوم الصورة الفنية** (انظر البيبليوغرافيا).

الإختلاف عن ناظم ضمني وجامع، سواء كان هذا الإختلاف راجعا إلى أعمال ناقد واحد أو إلى أعمال مرحلة نقدية.

فالقراءة هنا لها وجهان، وجه أركيولوجي، ووجه تكويني، أي أنها تبحث عن الخلفيات والعناصر ذات الدور الوظيفي «وتبحث عما يكون رؤية للعالم فيها ويفسر الإختلاف والتعدد».

نقصد هنا تحديدا الباحث جابر عصفور، الذي مارس هذه القراءة التي تختلف عن النقد وجعلها جهازا لقراءة النقد نفسه، بما يلي[25] :

1 ـ كل قراءة لها مستويان : مستوى نظري وآخر تطبيقي؛

2 ـ المستوى النظري يصف مستويات الفكر من حيث هو تصور وإدراك؛

3 ـ المستوى التطبيقي : إخضاع النصوص للوصف والتركيز على جانب منها؛

4 ـ القراءة لها صلة بالتفسير والتأويل (فعل هيرمينوطيقي)؛

5 ـ القراءة لها هدف الإكتشاف وإنتاج معرفة جديدة؛

6 ـ القراءة دالة على وعي يتأمل نفسه؛

7 ـ القراءة إقرار بوجود انقطاع في مسيرة الموضوع؛

8 ـ القراءة استراتيجيات وقواعد تحكم العلاقة بين المقروء والقارئ والإختيارات التي تليها القراءة؛

9 ـ القراءة بحث عن رؤيا للعالم.

إن برنامج ينقل النقد من مستوى أول إلى مستوى نقد النقد، ويعمل على تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية والعملية الإجرائية للنقد (والقراءة) وتصدر عنها[26].

فهي بهذا ترسم تصحيحا للمسار النقدي وتتضمن تصوراً لما ينبغي أن يكون عليه في مرحلة تأمل النقد لنفسه، لتكون القراءة استنطاقا للصوت المتحكم في

(25) جابر عصفور، «مقدمات منهجية»، في : **قراءة التراث النقدي**، دار الصباح، 1992.

(26) المرجع نفسه، ص. 20.

النقد نفسه وهموله لصداه الآتي من مختلف علاقاته التكوينية[27]، وخصوصا من جانب :

ـ مستوى العلاقة القائمة بين القارئ وما يتناص معه من تراثه المقروء؛

ـ مستوى علاقة هذا القارئ بالأنساق المعرفية في عصر القراءة، أي بأدوات إنتاجها للمعرفة وعلاقاتها؛

ـ علاقة المقروء نفسه بنسقه في عصر إنتاجه من حيث ما يتضمنه من حضور خاص بتاريخ وأدوات المقروء وليس القارئ؛

ـ علاقة المقروء في نسقه بغيره من الأنساق المعاصرة والسابقة أو اللاحقة.

إنه أفق القراءة الجديد الذي وصل إليه خطاب النقد: أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صعوبة الحوار مع الأدب. إنه مدخل لممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده أو التنظير له دون فهمه.

---

(27) المرجع نفسه، ص. 82.

الفصل الثامن
النقد والحداثة

1 ـ مفهوم الحداثة

سؤال الحداثة في النقد سؤال معرفي بالأساس، لأنه يأتي بعد حداثة الإبداع الأدبي وخارجها، مترجما بمفاهيم ومقولات يراد من خلالها بيان كيفية فهم الأدب كأفق مغاير لما كان سائدا ومقبولا، من أجل إثبات نص آخر ومنحه سلطة تزعزع هذا الذي كان أو هو كائن.

أما في الإبداع، فهو سؤال غير مطروح إلا بوصفه بحثا عن مغامرة غير محددة الأفق، كسؤال تجريبي يفرض نفسه باستمرار على الأدب.

ومن ثم، فهناك حدود تقوم بين الحداثة كمجال نظري للأدب والحداثة كتجريب أدبي. فهي في المجال النظري تتطلب وعيا بما هو موجود باستشراف الممكن مما هو موجود حاضرا، بينما الحداثة في الأدب تجريب وتمثل لواقع يصنع نفسه ولا يكتمل أبدا. فمن الخطإ أن نحاول إثبات حالة تطابق بين الحداثتين، حداثة النقد وحداثة الأدب، لأن لهما بعدا أنطولوجيا مختلفا. فهي في مجال النقد والتنظير إمكانات تنظيم تقتضيه مراحل معرفية عقلانية وعلمية، بينما هي في مجال الإبداع تأتي ضمن سؤاله الدائم الذي يعمل بصور شتى أغلبها غير ظاهر أو مرفوضٌ أو مثير للجدل والشك، سؤالٍ تقتضيه أحوال ما بعد ـ معرفية، متجاوزة لما هو منطقي ومحدد: كيف يكون الأدب خلقاً متجاوزاً لنفسه ؟

ولذلك، فإن الحديث عن الحداثة قد يتم في النقد دون أن يكون مجبرا بوجود حداثة معلنة أو ضمنية في الآداب، وإن كان دوره الكشف عنها برفعها من حالة

التضمين والهامشية إلى حالة الوعي، أي إلى المستوى النظري، وإعطائها جسدا معرفيا ومقومات ومبادئ وشروحا وتعليلات، كما يمكنه أن يتجاهلها بقدر ما هي قادرة بطبيعتها على تجاهله. لكن إذا كان لا يهمنا هنا أن نتحدث عن الحداثة في الأدب (وهي دائما فعل مرتبط بجوهر الإبداع)، فإن الذي يهمنا هو علاقة النقد بالحداثة، أي كيف فهم حداثة الأدب وكيف أراد الحداثة لنفسه.

لقد استطاع النقد العربي المعاصر أن يخوض في مفاهيم الحداثة الأدبية، وخصوصاً حداثة الشعر، وكأنه بذلك صار وصيا على هذه الحداثة، وتوهم بأنه إذا ما تبنى مقولات الحداثة كما تروج في الخطاب النقدي الغربي يستطيع أن يكون حديثا (حداثيا) بدوره. وإذا ما تبنى هذه المفاهيم الطارئة في الغرب أو تلك، فسيكون حقا حركة حداثة في النقد أيضا !

ومن ثم فنحن أمام خطاب للحداثة يتكفل خطاب التنظير ونقد النقد بتقديمه باسم الأدب وباسم نفسه.

غير أن تأمل هذا الخطاب يكشف لنا عن مفارقة واضحة في خطاب استفاض في تناول حداثة الأدب والشعر في مقابل تقتيره في تناول حداثة النقد نفسه. وهذه المفارقة تعني أن الناقد ينظر إلى الأدب نظرة شاملة، حداثة كل الشعر وكل الأدب. بينما يقصر في فهم حداثته، ويختزلها في تبني المناهج والقول بأنها مطابقة لنظريات جاهزة يكفي فهمها وتطبيقها؛ إنها مفارقة مفهومة، ما دامت شروط التحقق غير واحدة؛ إذ أن شروط الحداثة في الأدب شروط تمثل لواقع ممكن مغاير وتمثيله بلغة احتمالات ومجازات، وبجسد أدبي مغاير للجسد السائد المرتبط بصلابة الواقع، ولا يريد أبدا أن يتطابق مع ما هو حاصل. أما شروط الحداثة النقدية، فهي شروط امتلاك «علم» (منهج) قابل لأن يواكب حداثة الواقع باعتباره واقعا يتأسس على أنقاض واقع على حافة الِانهيار والِاختفاء، تمهيدا لواقع بديل آخر، بما فيه الواقع الأدبي.

وإذاً فإن مفهوم الحداثة الأدبية، جوهريا، ليس هو مفهوم الحداثة النقدية. وإن الحداثة مستغنية عن النقد في المنطلق. غير أن الحداثة النقدية وإن كانت بحاجة إلى الأخرى، فهي لا تقوم بها وإنما تقوم على مقتضيات الحياة التي تحاصر الإنسان ماديا وعلميا ونفسيا وسياسيا.

حداثة الأدب قد تكون صوتا خافتا يقتصر على صاحبه بينما حداثة النقد بحاجة إلى صوت جماعي، لأن النقد خطاب جماعي باسم الأدب والمعرفة والعلم والإديولوجية والقيم. وهذه الأشياء التي قد يتمثلها الأدب دون أن يعيها بوضوح، لابد للناقد من أن يعيها ويترجمها إلى لغة قواعد ومبادئ ومصطلحات لا تغير النظرة إلى الأدب فقط، بل يغير النظرة إلى النقد نفسه، من حيث موضوعه وأدواته ووظيفته وعلاقته بالأدب والمعرفة والإنسان.

نخلص إلى القول بأن حداثة الأدب، متضحة في نصوص، قد تفسح مجالا للتنظير الأدبي وتتيح للنقد أن يفكر في أفق الحداثة. كما أن الإطلاع على نظريات الحداثة بقدر مايشجع الأدب، قد يدفع النقد لكي يغرق في النظريات ـ مما يفرض التساؤل عن شرعية الحداثة وحدودها وعلاقتها بالواقع والفكر والإنسان الذي يفكر فيها ويتوهم أنه يحققها.

إن التساؤل، هنا، هو سؤال نقدي بالأساس؛ يفضي إلى تحليل الآراء والمواقف والتعريفات والتفسيرات التي تعطى للحداثة في الأدب والنقد معا؛ ثم إنه سؤال «ما بعد» النقد، سؤال نقد النقد حين يقتحم تلك الآراء والمواقف والتفسيرات.

2 ـ حداثة الأدب

لقد أغرى موضوع الحداثة ـ كما قلنا منذ حين ـ عددا من الشعراء والنقاد باعتناقه والتنظير له تنظيرا يشرح أساسا مفهوما جديدا للإبداع عامة وللأدب وأجناسه خاصة، وصار كل شاعر منظراً تواقا إلى الإنتساب إلى موجة الحداثة خلال العقدين السابقين باحثا عن تصور شخصي يتعلل به حتى يحتل موقفا متفردا في حقل الأدب.

وإذا ما استقرأنا المبادئ التي يجمع عليها أغلب هؤلاء «المنظرين» حتى وهم يزعمون صعوبة تعريف الحداثة، وجدناهم يقترحون دائما مبادئ مشتركة بألفاظ ومصطلحات مختلفة ظاهريا، لكنها مترادفة إجمالا وتلتقي في نهاية الأمر. وهذه المبادئ لا تعني أن مفهوم الحداثة قد صار حقا واضحا ومحددا، لأن المبادئ تبقى مجرد إطار عام يمكن أن ينطبق على أزمان إبداعية مختلفة وقد تناسب نماذج متعارضة في كل شيء. مما يجعل مسألة تحديد المفهوم صعبة، وعلى الأخص حين يصير تعريف المفهوم

واقعا في تعارض زمنين : زمن المعاصرة وزمن النموذج. والنموذج قد يكون نموذجا عربيا سابقا، وقد يكون غربيا من ثقافة أخرى، كاستعادة نموذج سابق في حكم المنتهي، أو نموذج حداثة متأخرة. بينما الحداثة ـ كنموذج ـ في الغرب قد تحولت إلى نموذج آخر هو «مابعد الحداثة» الذي بدأ مع الأربعينيات والخمسينيات. ومن ثم يصبح مفهوم الحداثة عربيا نموذجا تائها ومضطربا، ويجعلنا نتساءل «كيف نبرر لأنفسنا أو لجيلنا هذه الصورة المضطربة التي نرسمها للحداثة اليوم بعد مضي قرن أو يزيد على ظهورها في الغرب وفي أمريكا اللاتينية، وبعد مرحلة جديدة، مرحلة ما بعد الحداثة؛ الخمسينيات أو منذ الثلاثينيات»[1].

وبالرغم من ذلك، تمكنت هذه الحداثة، كمفاهيم، من إغراء المثقف العربي أديبا وناقدا حتى صارت هذه الحداثة في واقعها العربي إشكالية معقدة[2] يعترف بأنها ظاهرة غربية أتتنا من الغرب ثم أنتجت على الخصوص، في مجال الأدب، مؤلفات عربية خالصة أو تكاد تكون خالصة، أي لها الكثير من الأصالة؛ ولكن أكثر ما أنتجته هو معرفة بها متناقضة، تجردها عبر إعطاء هذا الأدب حدودا غائمة هي حدود: الإستقلالية والكلية وتعددية المنظور والبدائية والجسدية[3] في مقابل حدود الإيديولوجية والمحرمات والنمطية. وأرادت أن تقنن نفسها، بدءا، بالتخلص من أوهام القوانين السائدة أو التصورات الآلية التي تربط الحداثة بظواهرها الثانوية والتي تعتبر مجرد أوهام حداثة، مثل جعل حداثة الأدب والفن حداثة مرتبطة بالزمن والعصر، أو مجرد مخالفة ومغايرة للأدب القديم أو مطابقة لما يوجد عليه الأدب الغربي وبتغليب النثر والنثرية في الكتابة الشعرية أو اختراع مضامين مناسبة لإنجازات العصر[4].

وهذا مؤداه ونتيجته أن يصبح النقد مطالبا بتغيير نفسه وتبديل مواقفه ليقتنص حالة التوتر والتساؤل والصدام والتناقض بين البنى السائدة[5] حتى يتسم نفسه بالحداثة، لأنه لن يكون نقدا حديثا إلا إذا تمثل حداثة موضوعه. وعليه أن يجهد نفسه في تلمس الحداثة في زمنها الأدبي العربي، أي في زمنها الثاني، زمن الإستقبال

---

(1) صالح جواد الطعمة، «الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة»، **فصول**، ع 4، س 1984، ص. 10.

(2) أدونيس، «بيان الحداثة»، في **مواقف**، ع 36، 1980، ص. 141.

(3) أنطون مقدسي، «مقاربات من الحداثة» في **مواقف**، ع 35، ربيع 1979، ص. 3.

(4) **المرجع نفسه**، صص. 133–138.

(5) أدونيس، **مصدر مذكور**، ص. 142.

وإعادة الإنتاج، حيث تحاول تأصيل نفسها بالتقعيد وتقديم جملة من الشروط التي تجعلها حداثة نص قادرة على :[6].

1 ـ الإستجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية والتفكير والتذوق؛

2 ـ عدم الفصل بين الشكل والمضمون. فليس الشكل وحده معيار الحداثة، بل هو والمضمون الحديث معا. وحالات انفصام الشكل عن المضمون هي حالات الإنقطاع بين الشاعر والحياة والمضمون؛

3 ـ الشكل الحديث هو الذي يستخدم مختلف أدوات التعبير المعاصر، مثل الرمز والأسطورة والحلم والفكر والحوار؛

4 ـ الشكل الحديث هو معايشة الواقع الحديث بكل أبعاده، وتحديد موقف معين من العالم؛

5 ـ رفض النزعة الجمالية التي تصنف الموضوعات والألفاظ بين موضوعات وألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية؛

6 ـ الموسيقى الشعرية ليست في الوزن وحده، بل هي مركبة من الوزن والصور والمعاني والأفكار والأصوات والوقفات؛

7 ـ التفاعل الداخلي مع العصر يستوجب إيجاد لغة قابلة لحمل التجربة بإيحائية مستحدثة؛

8 ـ تطور الرؤية الإنسانية، ثم الرؤية الفنية في الموقف من العالم، هو في أساس البناء الشكل الجديد في الشعر العربي.

وإذا سرنا على هذا المنوال في تتبع نزوات الناقد ـ المنظر للحداثة الأدبية، سننتهي إلى مبادئ تجرد الحداثة من كل إمكان تحديد كأن نقول إن الحداثة لا تتحقق إلا إذا كانت متصفة بخاصيات التجريد : «من جهة تنكر وجود ماهيات أو طبائع ثابتة، ومن جهة أخرى هي مرحلة تاريخية جديدة»[7]، لتكون حداثة تعال قد تُرى في الأدب بصورة خاصيات مطلقة مثل :

1 ـ لاترتبط بزمن معين ولا مكان معين؛

---

(6) نقلا عن ميشيل جحا، «حسين مروة»، في مجلة **الطريق**، ع 2-3، س 1988، ص. 272.

(7) انطون مقدسي، مصدر مذكور، ص. 3.

2 ـ القدرة على طرح الأسئلة التي تثير إشكالات فكرية؛

3 ـ لا تبنى على الأعمال ذات الوجه الواحد (تناقضات)؛

4 ـ لا تلبس شكلا واحدا في الشعر أو في الرواية أو غيرها؛

5 ـ ما يميز الحداثة الوعي الذاتي الناقد للأشياء، ولكنه وعي شاهد على زمانه ومكانه؛

6 ـ لم يعد ما يسمى بنقاء الأنواع الأدبية ذلك التمييز البارز (التحرر من الشكل وقواعد الجنس)؛

7 ـ ليست الحداثة استجابة رد فعل للحاضر بل هي واعية بكل التراث القومي والإنساني منذ القِدَم إلى الحاضر[8].

وأقل مايقال إن هذه مبادئ عامة يمكن أن تصدق على نصوص أدبية متراوحة في قيمتها الإبداعية ومواقفها، لأنها تعتمد على تصورات تحتمل التناقض ولا تختص بجوهر يمكن اعتباره جوهر الحداثة في الأدب. لكن قد يكون هناك عذر في التصريح بتلك المبادئ، ما دام خطاب الحداثة في بداياته يمكن أن يعرف تلاؤمات، مع الوقت تعدله وتعدل مبادئه وتقربه إلى الأفق الذي يمكن أن يرى الحداثة فيه بمبادئ أخرى مثل هذه التي تلخص الكثير مما يقال عن حداثة الأدب :

1 ـ الرؤية التي تصنفها حساسية جديدة تنغمر في عصرها وتتمرد عليه؛

2 ـ الذاتية، أي الإستمداد من العالم الداخلي للإنسان؛

3 ـ الزمن، كزمن متناقض لزمن ماض وزمن غير أفقي أو عمودي؛

4 ـ الغموض، أي انتقاء الوضوح والدلالة الواحدة والمباشرة؛

5 ـ المغامرة، أي عدم التسليم بالتمام والاكتمال والظفر والنسبية والإطلاقية[9].

---

(8) طراد الكبيسي، «أفكار في الحداثة»، **الأقلام**، ع 11ـ12، ص. 24، 1989، ص. 81.

(9) صالح جواد الطعمة، **مصدر مذكور**، صص. 12ـ13.

3 ـ حداثة النقد

قد يقبل التنظير للشعر مثل هذه المبادئ التي تميز الإبداع عن غيره، إلا أنها لا تكفي لتعريف الحداثة، حداثة النص النقدي، إذ المسألة في جوهرها ـ كما فطن إلى ذلك ناقد عربي ـ تبدأ بعلاقتنا بالنص الأدبي:

> ماذا نفعل بالنص الأدبي ؟ ولماذا نفعل هذا الذي نفعله ؟ الإجابة عن هذا السؤال هي التي تحدد المدخل إلى حداثتنا من حيث ارتباطنا بالنقد الأدبي الحديث. ليست الحداثة تقليدا للغرب. الحداثة هي اكتشاف لمشكلة الخاص عندما نكتشف هذا المشكل الخاص في أدبنا ونستعين حتى بالشيطان مهما كان اسمه في سبيل أن نكتشف المشكل الخاص بنا عندما نكون محدثين حتى بالمعنى العربي القديم[10].

ومن ثم، فإن اعتماد تلك المبادئ وما يدل عليها من مصطلحات لا تضع النقد داخل الحداثة، ما دام لم يتمكن من اكتشافها واكتشاف مصطلحه الخاص به أيضا.

وسيكون من الخطإ اعتبار تلك المبادئ تحقق حداثة النقد، لأن المطلوب منه أن يتلمس حداثته الخاصة وهو يسلك الطرق الممكنة في مجال النقد وأساسا :

- مسلك التعريف بها والدعوة إليها؛
- مسلك الترجمة والنقل لِنماذج موصوفة بالحداثة أدبيا ونقديا ونظريا؛
- التنظير للحداثة أدبيا ونقديا؛
- تطبيق مناهج حديثة ومعاصرة؛
- محاولة التوافق مع نماذج نصية عربية تسقط عليها صفةَ الحداثة والجدة.

وتلك مسالك لا تعني بالضرورة أن النقد قد صار نقد حداثة، لأن الِاهتمام بالحداثة كموضوع نظري، لا يجعل النقد والأدب حديثا، حتى وإن توهم الخائض في تنظير الحداثة أو الذي يعرض المناهج الحديثة في النقد، أنه يحقق حداثة النقد[11].

والذِين يتبنون تلك المناهج الحديثة بدعوى إنجاز نقد حداثي، يقعون في مفارقة صعبة، يكون النقاد فيها أشبه بمن «يستخدم الدبابات في قتل الزهور»[12] اعتقادا

(10) جابر عصفور، مائدة مستديرة حول «النقد الأدبي الحديث» (ندوة)، في **الحياة الثقافية**، ع 34، سنة 1984، ص. 189.

(11) كما يفعل مثلا هاشم صالح، «البنيوية والحداثة»، **مواقف**، ع 36، شتاء 1980.

(12) غالي شكري، **برج بابل**، دار الريس، لندن، 1989، ص. 128.

منهم أن الحداثة واحدة. فلا بأس من كتابة مقال عن الحداثة يجمع في سياق واحد بارت وغولدمان وجنيت وباختين ودريدا وطودوروف، وكأن الواحد يفضي إلى فهم الآخر أو كأنهم أبناء اتجاه واحد[13].

كل ذلك لا يعني أن طموح الحداثة غائب عن النقد، إذ لا أحد يجرؤ أن يدعي معارضته لها، وحتى وإن فعل فهو يفعل انطلاقا من تصور خاص للحداثة ضد حداثة أخرى، ويخوض في إشكالها عن عمد.

ولعله لا ضير هنا في التنويه بأن مشكل الحداثة كان في صلب شغل الفكر النقدي منذ عدة عقود[14]. ولم يطمح إلا لشيء واحد، إن لم يدل على الحداثة بمعناها الخاص، فقد يعنى الجديد والتجديد في النقد[15]؛ الأمر الذي برر دخول مناهج نقدية جديدة، حتى وهي مطبقة في الغرب منذ زمن، مثل التحليل النفسي ثم التحليل الإجتماعي والإتجاهات البنيوية المتعددة، بما فيها الأسلوبية. لكن الجديد والتجديد هنا راجعان إلى طبيعة غير إبداعية، تتيح الإضافة والإبتكار وتكتفي بإعادة نسخ نموذج سابق بالتسليم بعلميّة المنهج أو علمانيته : «والناظر في مقومات نظرية الحداثة في النقد والأدب يتبين أنها تستند في مجملها إلى مادة وموضوع تربطهما علمانية المنهج»[16].

ومن ثم، تفرض بعض المناهج نفسها وكأنها تملك قوة في ذاتها تُحقِّقُ الحداثة، كما حدث لمنهج الأسلوبية أو البنيوية التكوينية. بينما حداثة النقد لا يمكن أن تكون بعيدة عن الحداثة العامة، حداثة المجتمع اقتصاديا وعلميا وثقافيا ومرتبطة بحداثة موضوع في حالة توتر أي اختلاف[17] ليَكون النقد اكتشافا لفعل اكتشاف، تأتيه الحداثة من جهات تمثله، وأساسا من خلال :

1 ـ مفاهيم مختلفة للكتابة الشعرية الحديثة؛

2 ـ نظرة للأدب تجعله نصا ذا بنية وعلاقات لغوية؛

---

(13) المرجع نفسه.

(14) نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية، 1989، ص. 118.

(15) المرجع نفسه.

(16) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص. 15.

(17) أدونيس، مرجع مذكور، ص. 142.

3 ـ رؤية كفعل استباق وممارسة بحث؛
4 ـ أن يدرسه كشبكة فضاء يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم؛
5 ـ أن يكون النقد نفسه في إيقاعه الشامل، حركة مزدوجة أو على جدلية الهدم والبناء، حركة مستمرة من الإستشراف والتجاوز[18].

وبذلك يضع النقد، نقد الحداثة، لنفسه شروطا، تجعله نقدا حداثيا وضروريا في الآن نفسه، وقد استحدث أدواته من ناحيتين : من ناحية الناقد، إذ يستحيل عليه أن يلغي ذاته ويكرر ما سبقه. ومن ناحية المنقود، إذ يتعذر إخضاع المادة الأدبية نفسها للنقد بالطريقة ذاتها مرة أخرى[19].

ذلك كله يضع النقد في علاقة فعل يغير فيه نفسه ويخالف النقد السابق ويكتسي مقولات ومصطلحات وتصورات ومعايير، وصياغة لغوية لها ما ورائية تمكنه من القيام بتحقيق ذاته ضمن الحداثة المنهجيا في صورة :

ـ تكامل الكشف والتشخيص والمعالجة؛
ـ المراوحة بين التحليل والتأليف؛
ـ التركيز على الوظيفة الشعرية[20].

ومعنى ذلك أن حداثة النقد ستتمثل في وجود عناصر هي: الدالة الأدبية + اللغة الأدبية (الصياغة) + المقولات النقدية (المفاهيم) + الخطاب النقدي (اللغة النقدية)[21].

وإذاً، فهي حداثة أداة وفعل، تمكن النقد من الإنتقال من وضع منهجي إلى وضع منهجي آخر مختلف هو تحول متعدد الأشكال :

1 ـ من الإنعكاس إلى التوالد الوظيفي؛
2 ـ من الإنعكاس والتوالد إلى قانون؛

(18) المرجع نفسه، صص. 157ـ155.
(19) صلاح فضل، «ملاحظات حول الحداثة في النقد الأدبي»، في **إنتاج الدلالة الأدبية**، مؤسسة مختار، ص. 169.
(20) المسدي، **النقد والحداثة**، ص. 17.
(21) المرجع نفسه، ص. 22.

3 ـ من معاودة الأداء اللغوي إلى جوانية النص الإبداعي؛

4 ـ ومن أدبية النص الأدبي إلى إبداعية الخطاب النقدي[22].

وهو تحول يجعل النقد نفسه نصا أدبيا، بصورة مختلفة عن النص الأدبي الموضوع للمعالجة، لا يفهم إلا كحركة تتولد عن تكامل الأدب والنقد :

نص الأدب ← نقد الأدب ← أدب النقد ← نص النقد[23].

وفي هذه الحالة الأخيرة، يمكن تعريف حداثة النقد بأنها حداثة قائمة على مبادئ جديدة تتسم كل خطواتها في تلك الحركة بما يلي : 1 ـ النسبية؛ 2 ـ المغايرة؛ 3 ـ الإكتشاف[24].

وهذه مبادئ تتمثل حداثة الأدب في كثافتها الدلالية، والانزياح الذي تحققه والرؤية التي تجسدها تنعكس على النقد نفسه؛ إذ هي تترجم أيضا تصورات وتقنيات لا يمكن أن تحدث في فراغ: فهي بحاجة إلى مصادر التراكم العلمي والتكييف الذوقي والتفجر الإبداعي[25]، ومحتاجة إلى شروط هي أفق الحداثة ومكانها : 1 ـ الحرية؛ 2 ـ الإضطراد؛ 3ـ المستقبلية[26].

خلاصة :

نخلص إلى القول إن الحداثة في النقد هي حداثة مرتبطة بمفهوم شامل للحداثة؛ وهي في المجتمع العربي تصورات تحاول أن تنظم حول الأدب داخل النقد أساسا، وتجد نفسها أمام معوقات تخْذُلها مثل عدم اتصال جوهري بين الأدب والنقد مادامت حداثة لم تأت من تأمل الأدب نفسه وإنما جاءت من تمثل ثقافة أخرى، انتقلت إلى الأدب ـ النص العربي من مجال نظري خارج النص.

فهي بذلك حداثة تجريبية تستعير أدواتها من ثقافة أخرى، ولم تنبع من أسئلة الأدب ولا من داخل الممارسة النقدية العربية بوصفها أفقا آنبنت لبناته من إشكالاته

(22) المرجع نفسه، ص. 29.

(23) المرجع نفسه.

(24) المسدي، صص. 9-17.

(25) صلاح فضل، ملاحظات حول الحداثة، مصدر مذكور، صص. 170-171.

(26) المرجع نفسه، صص. 178-179.

وتساؤلاته. إضافة إلى ذلك، فالتراكم العلمي مازال لم يتأسس على مجهودات أصيلة لها صلة بالنقد والأدب داخل الثقافة العربية؛ بل أكثر من ذلك، فإن هيمنة المحرمات في الثقافة العامة، وفي السياسة والإعتقاد، تقف عائقا في سبيل الوصول إلى الحداثة أو تأصيل الحداثة المستعارة.

إن الحداثة، كبناء تصوري نظري، تعيش زمنا هو بالنسبة لمكان استقبالها العربي زمن هجين تختلط فيه بأزمان أخرى، زمن التراث وزمن ما بعد الحداثة الغربية نفسها.

فهي إذاً حداثة تناقضات نابعة من التعامل مع التناقضات و ليست تفجيرا لها، ولا تؤسس وإنما تربك وتمسخ وتقلد وتلفق وتخلق كل أسباب الإلتباس من حولها.

الفصل التاسع
معوقات الانتظام في خطاب نقد النقد والتنظير

1 ـ توطئة

لقد وقفنا في الفصول السابقة على قضايا تعتبر عناصر انتظام الخطاب السائد في مجال نقد النقد وتنظيره، ورأينا أنها عناصر انتظام لم تصنع خطابا نموذجيا واحدا أو خطابا محكوما بمرجعية واحدة، بل إنها عناصر تفصح عن وجود اختلاف وتعدد، بسببها، من جهة، تعدد المرجعيات؛ ومن جهة، عدم وضوح هذه المرجعيات فلسفيا وعلميا بالدرجة اللازمة. وهي دائما تحيلنا إلى خطاب سابق يوجد، كأصل، بصورة منهج أو نظرية. لذا فإن انتظامات الخطاب من الناحية النظرية نابعة من وجود مبادئ عامة تعلق الخطاب بخطاب آخر سابق، هو خطاب النقد التراثي، في أحيان قليلة، وهو خطاب النقد الغربي في، أغلب الأحوال، الذي يستمد قوته منه، بالإحالة والإنتساب، ويتكلم بصوت فيه فراغات وانقطاعات لا تملأ إلا بصدى ذاك الخطاب الآخر أو العودة إليه واستحضاره.

إنه خطاب لا يملك قوته إلا بوجود قوة مفترضة في الخطاب الآخر الذي قد تكون له صورة علم من العلوم أو منهج نقدي مرتبط بهذا العلم أو ذاك، أو يكون مجموعة أفكار تحيل إلى فلسفة ما، فلسفة فرد أو مدرسة فلسفية. ومن ثم، فإن هاجس التنظير لا يتجاوز حدود المموضع داخل الخطاب الآخر.

وبسبب ذلك، يمكن أن نقول إن خطاب نقد النقد والتنظير في الثقافة العربية لا يملك قوة انتظامه الذاتية ولا يملك مرجعية، بل لا يملك فرضيات عمل نابعة من صميم الثقافة العربية ومن صميم الممارسة الإبداعية والفكرية الخاصة به.

لقد ظل على هذه الحالة فترة طويلة، أي منذ نشأته كنقد حديث، ولم يستطع سوى أن يؤكد وجود حالة انشطار كبرى بين مرجعية سابقة تراثية نظر إليها بصفتها مرجعية منتهية مكتملة، ومرجعية قلقة متعددة متغيرة سريعة التحولات يصعب حتى على أصحابها الأصليين السيطرة عليها.

حالة الإنشطار هذه لها تجليات، بعضها قد يظهر في صورة «القطعية» مع التراث ومع الواقع الثقافي نفسه، وبعضها قد يجسد رغبة التبعية، وبعضها يتستر خلف ظاهرة الإنتقاء والتلفيق ونزعاتهما؛ وكل انتقاء وتلفيق هما دليلان على انشطار يبحث عن حل على حساب أنظمة متعددة ويعيش على حسابها في الآن نفسه.

إن التنظير للنقد وممارسة نقد النقد لا يمكن أن ينتجا خطابا ذا انتظام وقوة ذاتيين، ولا يمكن أن يفعلا فعلهما في المعرفة والثقافة إلا إذا كانا شكلا من أشكال الحوار مع الذات، أي مع ما هو موجود وأصيل وفاعل؛ أن يكونا ترجمة لقراءة الذات لنفسها ومصيرها، لا من خلال نموذج جاهز، ولكن من خلال مبادئ كلية تواجه بها خصوصيات الذات.

فالأمر يتجاوز إقامة أوضاع من المقارنة والمقابلة والمقايسات ويستدعي أوضاعا أخرى، هي حسن الإصغاء إلى الذات والتقاط أصواتها المهموسة وما هو مكبوت وممنوع ومسكوت عنه، واستخلاص عناصر تستطيع أن تعطي بناء مخالفا لما سبق من أبنية تكبل الذات، بمعنى ممارسة السؤال والنقد والتواضع في تقديم الإجابات حتى لا تكون الإجابة صدى لصوت تردد من قبل، وإنما لتكون كلاما جديدا للذات يَقول شيئا جديدا عنها وخاصا بها. فهذا هو الذي ظل مفقودا في خطاب نقد النقد والتنظير. وهذا هو الذي ينبغي أن ينهض به الناقد العربي، الذي يطمح إلى أن يكون نفسه لا غيره، ألا يقف لابسا قناع ناقد آخر، سواء أكان غولدمان أم بارت أو حتى الجرجاني والقرطاجني.

فلكِل صوت زمن ومكان وله ذاتيته وعلى الناقد العربي المنظر للنقد أن يجد هذه الذاتية في زمنها ومكانها الخاصين به. لذا يمكن أن نقول مرة أخرى إن خطاب نقد النقد والتنظير هو خطاب مسكون بتناقضات أصلها انشطار الذات وتمسكها بمعوقات تمنع إنجاز خطاب يتكلم حقا عن زمانها ومكانها، أي عن ثقافتها وهويتها، لأنه خطاب أصلا لم يتموضع في الفلسفة والعلم حيث تكون الكليات والمقولات

الصانعة للفكر وللخلق، وإنما يتموضع في الخطابات الأخرى، حيث تشتغل الموضة والشعارات والإيديولوجيات، أي حيث يكون الإغراء، بمعنى أنه وقع أسيراً لِاستدلالات الخطابات الأخرى، ونسي كيف تبنى المرجعيات والنظريات والمناهج، وهي استدلالات لا تمكّن من سوى إعادة الإنتاج والتأثر والتبعية وممارسة القياس والمقارنة.

ومن حسن الحظ أن الوعي بهذا قد صار ممكنا الآن مع صفوة من الباحثين الذي هضموا المرجع الآخر ووجدوا أنفسهم بحاجة إلى الفصل بين ما هو عرضي واستراتيجي وانحازوا إلى ما هو مبدئي وكلي، من أجل نقد خطاب الذات والبحث عن صوتها الخاص وفق قواعد كلية لا تخص ثقافة بعينها، وتقديم قراءة للفكر والعقل والنص في مجال الثقافة العربية من أجل بناء خطاب يقوم على أنقاض انتظام زائف قمنا برصده من مواقع كثيرة في خطاب نقد النقد والتنظير، سواء من جهة العناصر المعرفية المشتركة في حدودها العامة أو في نزوع هذا الخطاب نحو التثاقف وتوقه إلى الِانتقائية والتوفيقية كموقف عام سائد أو في ما رأيناه من جوانب استدلالية حاولت مدُّهُ بوسائل الإقناع والِانتشار، وهي تقوى اختلاله وعدم انتظامه.

ومن أجل كشف أهم مظاهر الِانتظام، نقف على ما يمكن أن يكون عوائق غالبة على خطاب نقد النقد والتنظير، وعلى جملة العناصر الِاستدلالية التي تجعل الخطاب مشوباً بل محكوماً بالِاختلال وعدم الملاءمة.

2 ـ نزوع التثاقف

لقد وجد خطاب التنظير نفسه أمام سؤال كبير، هو: كيف نفكر في النقد؟ وكيف نقترح اختيارات جديدة؟ وكيف نمارس النقد ؟ هذه الأسئلة وغيرها اقتضت التفكير في واقع الأدب وواقع النقد معا، ولم تقنع بذلك، حيث إن الهاجس الذي دفع إلى طرح الأسئلة لم يكن سوى بداية وعي شقي، يعرف أشياء عن الأدب والنقد الغربيين ويعرف أن النقد العربي ومثيله الأدب العربي أصبحا عاجزين عن تحقيق المراد منهما وغير ملائمين لغة وفكرا بالقياس إلى ماهو موجود ومعروف في الثقافات الأخرى التي تسربت بطريقة أو أخرى إلى حقل الثقافة العربية.

إن التنظير للنقد العربي أصبح عمليا يتم وفق «نماذج» النقد الغربي، هذا النقد الذي تترجمه مذاهب ونظريات ومناهج غير معهودة في الثقافة العربية القديمة أو

الحديثة؛ لكنها في الآن نفسه تدعي أنها مذاهب عامة، صالحة لكل الآداب العالمية ولكل اللغات الأدبية، وخاصة عندما رفعت شعار «العلم» و«المنهج» ووجدت علوما إنسانية تشرحها.

ولا يخفى أن هناك شروطا عملية ساهمت في تسريب هذه «النماذج»، وخصوصا تلك الشروط التي قامت بها مؤسسات التعليم الجامعية والبعثات العلمية إلى الجامعات الغربية في بدايات القرن العشرين.

ولعل قراءة بدايات التنظير للنقد العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر تظهر لنا حضور هذه النماذج بصور متعددة، ويكفي أن تكون أولى هذه الصور صورة المقارنة بين واقع الأدب الغربي وواقع الأدب العربي حيث تم تسجيل العيوب والنقائص التي لم تعد مناسبة في هذا الأخير، والتي أظهرها «كتاب» يعتبرون نقادا محافظين أو تقليديين أمثال نجيب الحداد (1867-1899) وأحمد فارس الشدياق (1805-1887).

إن هذه المقابلة التي حاولت إظهار ماهو سلبي قياسا بما هو نموذجي، دليل واضح على حضور فعل التثاقف الذي لم ينقطع بل والذي تعزز مع ظهور كتابات دارسين أمثال روحي الخالدي (1864-1914) وقسطاكي الحمصي (1858-1941)؛ إذ بدأنا نجد صورة مؤكدة وواضحة للنقد الغربي بالإحالة إلى أقوال النقاد الغربيين وترجمة مواقفهم الأساسية وتعريف مناهجهم، في محاولة للبحث عن «علاقة» بهذا النقد لإفادة الأدب والنقد العربيين.

وكان لابد من مرور فترة غير قصيرة حتى تتحول هذه الصورة إلى صورة تبن، تُطوِّع بعض مناهج النقد الأوربي وتطبقها على النص الأدبي العربي ثم تحولها إلى مبادئ منهجية لمحاكمة الأدب والنقد العربيين. وهذا ما فعله طه حسين ثم مدرسة الديوان وخاصة كتابات الناقد عباس محمود العقاد، حتى إذا جاء محمد مندور أصبحنا أمام خطاب ينظر للنقد وهو لا يفعل أكثر من محاولة فهم النقد الغربي الفرنسي على وجه الخصوص، في وقت كانت التحولات الإجتماعية تذهب أيضا في اتجاه التحديث وفق نمط الحياة الغربية سياسيا واقتصاديا، حتى إذا طرأ على هذه التحولات ما يدعوها إلى المراجعة والتصحيح اتجهت إلى نموذج من الثقافة الغربية مجسدا في الإختيارات الاشتراكية التي بدأت في النقد والآداب كما بدأت في مجال التسييس بديلا عن النموذج السابق الذي وصف بأنه نموذج استعماري وليبرالي.

إنه منطق التثاقف الذي بدأ مع منتصف القرن التاسع عشر والذي استمر إلى يومنا هذا إلى أن اندحرت فيه الواقعية وتركت مواقعها، بل سلمتها لنماذج أخرى من النقد الأوربي مثل البنيويات على اختلافها.

لذا، ليس صعبا أن نستنتج أن خطاب التنظير في النقد العربي وجد نفسه منذ البدء أمام نموذج قوي يغري بالإتباع، نظرا للصفة الكونية التي يبشر بها، ولكنه في الآن نفسه يتساءل عن خصوصيته الماثلة في إحساسه بالمغايرة. وهو ما خلق له وعيا شقيا يبحث عن حل مناسب، تارة بنقل نموذج عبر تبنيه وترجمته، وتارة برفضه والتحفظ في كل نزعة تدعيه، وتارة عبر إجراء عمليات مصالحة وتوفيق إنطلاقا من فعل انتقاء أو تطويع.

لذا، فإن استراتيجيات خطاب التنظير تبقى ـ كما رأينا ـ مختلفة متعددة، وذات شعارات متعارضة، نتيجة حضور هذا النموذج بصورة مباشرة أو غير مباشرة. ولعل أهم هذه الاستراتيجيات ما ظهر في صورة شعارات مثل :

ـ شعار التأصيل (تأصيل النقد العربي وأدبه)؛
ـ شعار التحديث (تحديث الأدب والنقد)؛
ـ شعار التصحيح (تصحيح النقد)؛
ـ شعار الحوار (مع الثقافة الغربية)؛
ـ شعار التعريف (التعريف بالنقد الغربي)؛
ـ شعار الرفض لكل ما سبق (الرجوع إلى الذات).

حقا، إن نشاط الخطاب التنظيري هنا يعبر عن نشاط فئة جديدة من المثقفين التي ربطت النقد والآداب بموقعها الإجتماعي والمهني والسياسي منذ أوائل القرن إلى يومنا هذا، فكان نشاطها نشاط نخبة اجتماعية «تمتهن» «النقد» بحسب موقعها الوظيفي في المجتمع، أي من موقعها الجامعي والإعلامي والصحافي. وموقعها هذا يعطيها نافذة تمارس عملها باسم البحث أو التعريف بالجديد دون حاجة إلى أن تنطلق في عملها من واقع المجتمع الثقافي كما هو، أو أن تعتمد على «معطيات» يفرزها الواقع كما هو؟

إن نشاط النخبة في مجالها المهني الوظيفي يجعلها بين واقعين ثقافيين مختلفين أحدهما مريض وثانيهما نموذجي تبشر به حتى تتجاوز الواقع إلى ما ينبغي أن يكون.

ومن ثم، فإن «التحديث» والحداثة والتجديد شعارات رفعت قبل أن تتوفر الشروط الحقيقية التي قد تكون خالقة للتحديث وللحداثة.

كما أن لغة النقد ومصطلحاته ومفاهيمه أمور لم تكن مشروطة بوجود فلسفة لهذا النقد داخل المجتمع، كما أن المعرفة التي يستهلكها النقد لم تكن بحاجة إلى حركة معرفية تنتج علوما تسند معرفة النقد؛ إذ إن المرجعية التي يعول عليها النقد وخطاب التنظير لا وجود لها في المجتمع، ولكنها موجودة في الأصول والأعمال الأجنبية أي في مصادرها الغربية التي أنجزها أمثال تين وديكارت وهازلت وإليوت وولوكاتش وغولدمان وبارت ودريدا...

إن التنظير، في علاقته بالمثاقفة، يتحول هنا إلى شكل من إعادة الإنتاج ويتذبذب بين حالة الإستعارة ومحاولة الفهم، وبين الفهم وحالة النقل وحالة التوظيف، وفق نظرة المنظِّر وموقعه. وكل إعادة إنتاج تعني أن «التنظير» مجرد بحث عن أدوات تعبر عن رغبة، لا تجد قوتها في العلم والمعرفة؛ وإنما تعكس مكان الخطاب ضمن سيرورة «التعلم».

إن التنظير، في أصله، مشروع بحث عن حل لمشكل قاهر وفق مقتضيات النصوص الأدبية وطبيعة المعرفة في سياق محيط تلك النصوص، أي إن مشكلة التنظير مرتبطة بتضافر ثلاثة عناصر هي :

ـ العنصر الأدبي : سؤال الأدب؛

ـ العنصر المعرفي : سؤال العلم ـ الفلسفة؛

ـ العنصر الإيديولوجي : سؤال الحياة.

ولا يمكن أن يكون هناك مشكل ما في الأدب إلا إذا كان هناك مشكل ناتج عن العنصرين المعرفي والإيديولوجي، في صلتهما بالعنصر الأول. وحل هذا المشكل ينبع من الاقتراحات المناسبة للعنصر الإيديولوجي اعتمادا على العنصر المعرفي، لأجل تغيير النظرة إلى الأدب أو تغيير هذا الأدب. والإحساس بمشكل الأدب بدوره لا يمكن أن يتم بالأدب فقط، ولكن بتضافر العنصرين الآخرين. ومن ثم، كانت كل

نظرية للأدب أو للنقد بناء معرفيّاً إيديولوجياً. وبسبب ذلك، تكثر النظريات، وتتغير النظرة إلى الأدب والنقد.

لكن مشكلة التنظير في النقد العربي الحديث والمعاصر لا تنطلق، فيما يبدو، من سؤال الأدب، وإنما تنطلق عادة من تعالق ما هو معرفي مكتسب بما هو إيديولوجي وظيفي بحيث يتوهم كل ناقد أو مدرس للأدب والنقد، وكل صحافي، أنه يستطيع أن ينظر للأدب وللنقد. فهي إذن مشكلة لها أصل ليس موجودا في الأدب، ولا في المعرفة، إنما في ما هو إيديولوجي يفرضه الموقع في الثقافة التي تعطي المثقف المتعلم فرصة الكتابة، لدعم موقعه في المجتمع، وتضح وتجعل سلطة النقد أكثر من سلطة الأدب، وكأن التنظير له ليس بحاجة إلى النصوص ولا إلى النقد نفسه، أو أن النقد نفسه ليس بحاجة ملزمة إلى النصوص الأدبية نفسها.

1.2 ـ الترجمة

تعمل الترجمة بقوة في فعل التثاقف، كما تعمل على توضيح مساره ونقط ارتكازه؛ فهي مظهر من مظاهر التثاقف وأداة من أدواته. فإن كانت ترجمة موجهة بتخطيط، فهي تعني ما لا تعنيه إن كانت ترجمة حاصلة نتيجة مبادرات شخصية وفردية. فإن اجتمع فيها عنصر التخطيط والتوجيه وعنصر المبادرة، دلت على أنها بلغت درجة الِاهتمام العام، أي أن المثاقفة بلغت مستوى التبعية الثقافية أو مستوى الحوار والمشاركة.

وبالنظر إلى واقع الترجمة في حقل النقد الأدبي، يتبين لنا، رغم وجود مشاريع موجهة للترجمة، أن الترجمة في مجال النقد بقيت موكولة بصفة شبه كاملة إلى أفراد ليس لهم صفة محددة واحدة وبخاصة في لبنان ومصر؛ الأمر الذي أدى إلى خلق وضع غير واضح يعكس، في ما يعكس، صلة المترجم الشخصية بما يقرأ وبما يتصل به.

ونتيجة ذلك، نسجل عدة ظواهر طبعت فعل الترجمة في مجال النقد. هذه المظاهر هي كما يلي :

1 ـ إن الترجمة تم بصورة انتقائية، وهذه الِانتقائية تظهر أساسا في ترجمة بعض الأعمال وتجاهل أعمال أخرى تعتبر أسساً وأصولا للمذاهب النقدية والأدبية؛

2 ـ إن الترجمة لا تخضع لزمن ثقافي معين : فقد يحدث أن يترجم في وقت واحد، أو متقارب، عملان ليس بينهما صلة. فقد يكون أحدهما منتسبا لمذهب نقدي واقعي، والآخر منتسبا لمذهب مخالف، وقد يكون أحدها قديما يمثل اتجاها متجاوزا بينما قد يكون الآخر مجرد كتاب شارح لمصادر رائجة؛

3 ـ إن الإنتقائية تميل عادة إلى الكتب المدرسية أو العامة، وتتنكب عن ترجمة الأصول التي تتصف بالعمق والصعوبة. ولذا، فإن ما يسارع إليه المترجم هي الكتب التي تقف عند حدود المقدمات العامة والمداخل؛

4 ـ إن الترجمات الرائجة تعبر عن طموح التعرف ولا تصل إلى درجة توظيف الترجمات في سيرورة الواقع النقدي. فهي تلبي حاجة ثقافية خاصة لا تغذيها اختيارات نقدية متصارعة؛

5 ـ فهي، تبعا، تساهم في تأكيد الاختلال العام السائد في حقل النقد ونظرية النقد والأدب؛

6 ـ إن الكثير من مشاريع الترجمة نفسها غير سليم، ليس من جهة المصطلح فقط، ولكن أيضا من جهة الفهم؛

7 ـ إن هذه الإنتقائية كثيرا ما تفضحها المقدمات التي تصاحب المترجمات، فتحاول استحضار ماهو غائب وتعجز عن قراءة ماهو مترجم بوعي نقدي يناسب الحاجة إليه في الثقافة النقدية العربية، وتعجز عن محاورته وفق متطلباتها؛

8 ـ إن هذه الترجمات عادة ما تتم متأخرة بالقياس إلى زمن صدور النصوص الأصلية، بفترة قد تتأخر عقوداً، وهو تأخر يضعف من شأن الحوار المفترض مع تلك النصوص؛ فالحوار له زمنيته التي يفرضها زمن النص المترجم أساسا.

ويكفي أن نلقي نظرة على الكتب المترجمة، بترتيبها مذهبيا أو بحسب أصحابها، حتى نجد فراغات غير مبررة، وخصوصا إذا تساءلنا : ماذا ترجم من كتب تين (H. Taine) أو سانت بوف (Sainte-Beuve) أو لانسون (G. Lanson)؟

ثم ماذا ترجم من كتب النقاد الإنجليز الكبار أمثال كوليردج وهازلت وأرنولد؟ ثم ماذا ترجم حديثا من أعمال غولدمان وبارت ؟

إننا نجد دائما غيابا للأصول وغيابا للكتب الأساسية التي ألفها هؤلاء. فليس أمامنا لهؤلاء سوى بضعة مقالات أو بضعة كتب تعتبر فرعية بالقياس إلى ماينبغي ترجمته.

ومعنى هذا أن ترويج المذاهب النقدية والنظريات الأدبية يبقى متعثرا وناقصا ومختزلا ولا تساهم الترجمة في تعميقه وتقويته، وأن ترويج هذه المذاهب والنظريات يمر بواسطة أخرى هي الإستعارة والتبني.

اسم الكتاب	سنة الصدور	المؤلف	المؤلف	سنة الترجمة	الفارق الزمني
فلسفة الفن	1913	بنيديتو كروتشه	سامي الدروبي	1947	34
مبادئ النقد الأدبي	1932	ريشاردز	مصطفى بدوي	1963	41
ما الأدب؟	1948	سارتر	محمد غنيمي هلال	1952	5
نظرية الرواية	1914 (1963، الترجمة الفرنسية)	لوكاش	حسين سحبان (عن الفرنسية)	1988	25
الرواية التاريخية	1936-1937	لوكاش	صالح جواد الكاظم	1978	41
الكتابة في درجة الصفر	1953	ر.بارت	نعيم الحمصي	1977	24
درجة الصفر للكتابة	"	ر.بارت	محمد برادة	1980	27
مناهج النقد الأدبي	1956	ديفيد ديتيش	محمد نجم	1967	11
النقد الفني	1960	جيرو سولينتز	فؤاد زكريا	1967	17
الأسلوب والأسلوبية	1969	گراهام هاف	كاظم سعد الدين	1985	16
مورفولوجية الخرافة	1965 (الفرنسية)	ف. بروب	ابراهيم الخطيب	1986	21
شعرية دستويفسكي	1969	باختين	جميل التكريتي	1985	16
النقد الأدبي ومدارسه	1955	ستانلي هايمن	إحسان عباس ويوسف نجم	1985	30
نظرية الأدب	1942	روني وليك وأوستن وران	محيي الدين صبحي	1972	30
تشريح النقد	1947	نورثروب فراي	محيي الدين صبحي	1991	44
"	"	"	محمد عصفور	1991	44

إن مشكلة الإنتقائية تطبع جميع مراحل الترجمة، وهي الآن أوضح مما كانت عليه، ولا تجد مبررا أو عذرا كالعذر الذي يمكن أن يمنح للترجمة في عقود سابقة وتجعلنا الآن نتساءل : ما الذي منع ترجمة كبار النقاد أمثال غولدمان وكَريماس وبارت وياكبسون وتودروف وسواهم؟ فنحن لا نعثر إلا على قلة من الأعمال، وأغلب هذه الأعمال هي ترجمة لمقالات منتقاة لا يمكن من خلالها وحدها عقد حوار أو تمثل لجهود أولئك ولا استيعاب الخلفيات النظرية والفلسفية التي تنطلق منها.

ومع ذلك، فإن ما يترجم له دور هام في حركة نقد النقد والتنظير النقدي، عندما تتمكن الترجمة من ترويج عدد المفاهيم والمصطلحات وتقرب نسبيا المرجعيات الغربية حيث يصبح ما تسرب منها جزءا من نشاط المعرفة النقدية، وعناصر تعمل من أجل إعطاء انتظام للمعرفة العامة التي يشتغل بها وعليها خطاب نقد النقد والتنظير، وتمكنه حينا من الإنتساب إلى هذه المرجعية أو تلك، أو قد تكون سببا في توزعه وارتباكه حينا وليتبنى إلى مواقف تلفيقية حينا.

فالترجمة ليست فعلا بريئا أبدا. فحين يترجم «تنظير» ما إلى لغة أخرى، يصير هذا التنظير نموذجيا أو حافزا من حوافز التساؤل عما هو معروف وسائد قبله ويتموضع في صلب فعل التنظير الذي تقوم به اللغة المترجم إليها؛ وهي في هذه الحالة قد تكون استجابة ضرورية يفرضها البحث عن أفق جديد وقد تكون مجرد مغامرة «اجتماعية» تتعلق برغبة المترجم وطموحاته، لكن الترجمة التي تفرض نفسها هي التي تعبر عن ميل جماعي إلى التساؤل والبحث، فإن لم يكن، دلت الترجمة على اهتزاز الوضع المعرفي وقلقه في المكان الذي تحدث فيه الترجمة، وصارت نوازع تستجيب لرغبات محدودة، لتقوية مواقع الأفراد فقط. وهذا هو الذي يفسر لنا لماذا ظلت أعمال نقدية مترجمة هامشية لا تثير جدلا[1] ولم تفد حتى أصحاب المهنة النقدية، بينما حظيت بعض الترجمات بصدى كبير[2].

2.2 ـ الإستعارة

إن الغرض من إثارة مسألة الترجمة، لم يكن غير «التعرف» على أحد مظاهر فعل التثاقف في مجال النقد، وهو مظهر دال على وجود تعثر وانقطاع أظهر صفاته هي الإستعارة وما يرتبط بها من انتقائية وتلفيق.

(1) مثل ترجمة محمد مندور لكتاب «دفاع عن الأدب» لجورج دوهاميل، 1958.

(2) مثل ترجمة محمد غنيمي هلال لكتاب «ما الأدب؟» لجان بول سارتر، 1954.

إن هذه الإستعارة، التي رسخت فعل التثاقف عامة، طبعت خطاب التنظير نفسه؛ إذ أتاحت الترجمة والإطلاع على الأعمال الغربية فرصة للمنظر للتعامل مع مرجعيات مختلفة وأتاحت له بدائل أراد أن يتعامل من خلالها مع النقد والأدب. وأجلى صور هذا التعامل نجدها في الخطاب التنظيري نفسه، أي التنصيص على عناصر من المرجع الغربي من خلال الإقتباس والإحالة، أو بمعنى عام وجود فعل الإستعارة من هذا المرجع بطرق شتى تكون تارة لتدعيم الخطاب، وتارة لألحاقه بنظرية، وتارة أخرى بتمييزه عن المرجع بتحويل الموقف إلى نوع من المقابلة والمقارنة الرافضة.

هذه الإستعارة قد بلغت أوجها لدى المنظرين الذين يرمون النقد العربي بسهم الحداثة أو الذين قرروا منذ البدء شرح النقد الغربي أو بعض مناهجه وتبنيها.

وظاهرة الإستعارة هذه يمكن أن نقف عندها منذ بدء هذا القرن، ولكنها لم تكن صريحة كما هي الآن بعد الحرب الثانية. وكأنها ظاهرة طبيعية في الفكر وتنم عن مستوى من الحوار يقتضي التنصيص على «العناصر» التي تمتلك قوة الإقناع، أو تستوجب النقاش والرفض !

وإذا عدنا إلى مقدمات هذه الإستعارة في أواخر القرن التاسع عشر، لم نجد سوى تلميحات وإحالات عامة؛ بينما لو عدنا إلى الربع الأول من هذا القرن، لوجدنا الإستعارة قد انتقلت إلى مستوى التوظيف. فالناقد يختار منهجا ما أو فلسفة ما، ويستعير مبادئها العامة ويعمل بها دون أن يغرق الخطاب في الإقتباسات والإحالات. ولكن مع ظهور ناقد مثل محمد مندور، اختلف الأمر؛ إذ لم يتحرج في الإعتماد في خطاباته التنظيرية على المرجع الغربي في تعدده واختلافه، ناظما كل ذلك بصوته الشخصي بينما هو يعيد إنتاج النقد الغربي بصور شتى ولم يعد متحرجا مثل ناقد آخر هو سيِّد قطب الذي عبر عن هذا الحرج بلغة التحفظ :

> ولم أرد أن أحمل النقد العربي على مناهج أجنبية لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث. فإذا آضطررت إلى الإقتباس من مناهج النقد الأوربي، كان هذا في الحدود التي تقبلها طبيعة النقد في الأدب العربي وتنتفع بها وتنمو بها نموا طبيعيا بعيدا عن التكلف والإفتعال[3].

---

(3) سيد قطب، **النقد الأدبي**، الدار العربية، بيروت، ط 1966، ص. 5.

إلا أن مثل هذا التحفظ سرعان ما أصبح متجاوزا لدى المنظر العربي وكأن النقد العربي لا يكون نقدا إلا بالإكثار من الاقتباسات والإحالات إلى النقد الغربي وأعلامه، أو بالميل إلى مقابلة النقد العربي بغيره.

هكذا يتجسد فعل التثاقف في صورة استعارة تحكم بناء الخطاب من جهة مرجعيته ومن جهة الاستدلال الذي يبرر به تنظيره، سواء حين يقصد إلى عرض وجهات نظر أو الإجابة عن أسئلة يطرحها من خلال وجهة النظر تلك، فنجد منظرا يتساءل مثلا: «ما هو الجمال ؟ سؤال حير الكثير من الفلاسفة والمفكرين في مختلف العصور، ولا زال إلى حد الآن لا يجد الجواب الشافي».

ثم حين يريد التفضل بتقديم الجواب، يركن إلى رصيد المقروء من النقد الأوروبي ويقنع بأن يستعرض ما اطلع عليه. فلا تجد صفحة من صفحات التنظير إلا وهي تتضمن إحالات أو اقتباسات : «ويلخص آبر كرومبي هجوم أفلاطون على الفنون فيقول (...)»؛ «يقول هربرت ريد في كتاب «**معنى الفن**» (...)»؛ «واتخذ الفلاسفة لعلم الجمال أصلا ما انبثق عن أفلاطون...»[4].

هكذا أصبح من النادر ألا نجد إحالات واقتباسات مستخلصة من النقد الأوروبي قديمه وحديثه، حتى في القضايا التي ساهم العرب القدامى بقسط وافر في مناقشتها، ولكن بوصلة التنظير العربي تتجه دائما نحو الشمال: «فالصورة الأدبية على حد تعبير هانز مرهوف (...)»؛ «ولعل هذه المزية هي التي دفعت الناقد الإنجليزي غراهام هو إلى القول»[5].

وأكثر من ذلك، فهو يوهم بأنه يجد في الاستشهادات شهادة تقوي رأيه الشخصي، أو أنه بذلك يقنع قارئا ما بأن صاحب القول قد تزود بما يكفي ليكون قوله مقبولا بحجة : «والنموذج الذي وجدناه مناسبا، بعد شيء من التعديل، هو ذلك الذي يقدمه الناقد الإنجليزي بيتسون في كتابه «**الناقد العالم**» وهو «دورة العمل الأدبي»[6].

---

(4) محمد زغلول سلام، **النقد الأدبي الحديث**، دار المعارف، 1964، صص. 1-2، 4-5.

(5) عادل الفريجات، **إضاءات في النقد الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، صص. 10-17.

(6) شكري عياد، **دائرة الإبداع**، دار إلياس، 1977، ص. 57.

أو يعطي أمثلة على ما يشرح به وجهات نظر ليوهم بأنه مقتنع بها أو أنه اهتدى إليها اهتداء المكتشف الرائد : «وكما يقول العالم اللغوي الحديث كارل فسلر (Karl Vossler): (...)، والشاعر إزرا باوند (Ezra Pound) يعرف الصورة الشعرية بأنها (...)»[7].

غير أن كل ذلك ليس سوى عرض شارح وانتقائي للمرجع الغربي لا يستطيع المنظر العربي سوى الإعتراف به كمقروء، وخاصة حين يدقق في الإحالات والهوامش، فيكتب مثلا : «وفيما كتبه ترلينج وهانس زاخس في قضية مرض الفنان ما يجلو لنا حقيقة الأمر». ثم يدقق في الهامش : «هذا الرأي لترلينج وقد اعتمدنا في عرض آرائه على كتابه ...»؛ «واعتمدنا في عرض آرائه [زاخس]، هنا، على الفصل الذي كتبه روباك بعنوان ...»[8].

وأكثر من ذلك، فقد أصبح الخطاب النقدي العربي خطابا «مشوها»، لكثرة الاقتباسات والإحالات وكأنه فسيفساء اختلطت فيها الأقوال.

ويكفي أن نلقي نظرة سريعة إلى كتاب من كتب التنظير العربية ونفحص الإستدلال النقدي فيها حتى يتبين لنا أن جسد خطاب النقد العربي لم يبق له من هوية ثقافية سوى التعبير باللغة العربية عن فكر آخر بلسان نقاد من مختلفي المشارب. مثال ذلك نجده في كتاب «دائرة الإبداع»، حيث تتلاحق أسماء النقاد الغربيين بكثرة وتكرار. ففي الفصل الأول منه نجد : طودوروف، إليوت، إيفورونتيرز، نورثروب فراي، بارت، أرسطو، قدامة بن جعفر، القرطاجني، القاضي الجرجاني، بروكس، لوميتر، طه حسين، كولردج، بورجي، هوجو [9]. وفي الفصل الثاني نجد أسماء : ولف بيتسون، بارت، ونترز، إليوت، فراي، ريشاردز، قدامة، ويمسات، باوند، وارن، ديكارت[10]. أما في الفصل الثالث فتحضر أسماء : ميلتون ميري، ياكبسون، فراي، لانسون، ريتشاردز، أرسطو، دريدا، بارت، دو سوسير[11].

---

(7) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف، 1963، ص. 71.
(8) المرجع نفسه، ص. 28.
(9) شكري عياد، **دائرة الإبداع**، مصدر مذكور، صص. 13–34.
(10) المرجع نفسه، صص. 40–47.
(11) المرجع نفسه، صص. 57–67.

والواضح هنا أن حضور ناقد شاعر مثل إليوت يبدو طاغيا على حضور غيره، كما أن حضور أسماء بذلك الإختلاف يوضح أن الإشكال النقدي المطروح هو إشكال عام جدا له امتداد تاريخي منذ أرسطو إلى آخر النقاد : دريدا.

إضافة إلى هذا، فإن الكتاب المذكور، بمحتواه، إعادة شرح لمشروع تنظيري غربي خاص بالناقد الإنجليزي بيتسون[12].

والأمثلة كثيرة على هذا النوع من توظيف الأسماء والأقوال الغربية، ويكاد لا يخلو منها خطاب نقدي تنظيري عربي معاصر.

قد نجد بالطبع عدة مبررات لهذا النوع من الإغراق في تصيد الإقتباسات والإحالات، وخصوصا عندما يقر الناقد العربي، وهو ينظر للنقد وللأدب معا، بأنه لا يجد في تراثه ما يسعفه على تأمل الظواهر المستجدة في النقد والأدب الحديثين، بينما يجد أمامه في الغرب علما للغة وعلما للنفس وعلما للإجتماع. وكلما ولّى وجهه شطر التراث العربي، لم يجد سوى قواعد جامدة ومعلومات عامة غير مقنعة.

إنها مبررات واهية، ما دام الناقد العربي مطالبا بأن يكون له تفكيره الخاص. وإن لم يكن عالم لغة ولا عالم نفس أو اجتماع، فأولى به أن يعطي نفسه حرية التأمل في أدبه ونقده وأن يقترح مايراه مناسبا بتطويع تراثه وتجديده.

ومما يدل على هذا «الكسل» النقدي أن الرجوع إلى «النقد الآخر» والإقتباس منه لا يأتي استجابة لصوت «النقد» ولا لصوت الأدب، وإنما يأتي تعبيرا عن تحصيل الناقد ومدى معرفته بما قرأ، فهو هنا لا يعدو أن يطل من نافذة خاصة، هي نافذة اللغة الأجنبية التي يعرفها؛ فلا يجد حرجا في أن يكتفي بمنظوره، متجاهلا ما يكون قد تم إنجازه من علوم ونظريات في اللغات التي لا يعرفها.

إذاً، لا نرى غير مبررات شخصية تجعل الناقد الذي يعرف اللغة الإنجليزية لا يستشهد إلا بالنقاد الإنجليز، والناقد الذي اطلع على الثقافة الفرنسية لا يرى غير النقاد الفرنسيين، ولا يصل هذا وذاك في بعض الأحيان إلى منطقة التقارب إلا إذا كان المصدر المنقول عنه قد ترجم إلى اللغتين المذكورتين.

---

(12) انظر الفصل الثالث من المصدر المذكور.

ويكفي أن ننظر إلى مصادر الإحالات والإقتباس لدى كل ناقد ومنظّر عربي حتى يتضح الأمر، بمعنى أن النظر إلى خريطة النقاد العرب اللغوية تفصح عن أن أثر التثاقف مسكون بأصوات الهيمنة الثقافية للدول المستعمرة التي حاولت أن تجعل الثقافة العربية من خلالها فسيفساء؛ فهي في مصر بلون ولبنان بلون وفي سوريا بلون وفي العراق بلون آخر، وفي المغرب العربي أيضا بلون آخر مختلف.

3 ـ الانتقائية

وإذا كانت الصلة بالنقد الغربي مؤكدة في هذه الإقتباسات والإحالات، فإنها صلة صنعت ظاهرة أخرى، نتيجة، وهي ظاهرة الإنتقائية والتي تنعكس في اختيار الأسماء والمصادر والأعمال المترجمة نفسها، وتنعكس كذلك على آليات الخطاب وأفعاله، في شكل المقارنات والتصنيفات التي رأيناها من قبل.

فقد لا حظنا كيف تعددت التقسيمات والمصطلحات، وكيف حضرت بعض الإتجاهات والمناهج النقدية وغاب غيرها، وكيف غلب بعض المصطلحات أو ترادف في تسمية منهج بعينه؛ مما يدل على اختلاف لعبت فيه ثقافة الناقد واللغة الأجنبية دورا كبيرا؛ اختلاف أقل ما يقال عنه إنه يظهر كثرة غير مقبولة[13] واضطرابا في المصطلح وتضاربا في مرجعيات التصنيف.

وتأتي بعد هذه الإنتقائية داخل الإستعارة ظواهر أخرى مثل الإحتذاء والمقارنة والتعميم والإختلاس، ثم الإقصاء والتحول والإعتذار.

4 ـ الإحتذاء

ظاهرة الإحتذاء هذه، حاضرة في نية الناقد العربي، وهو أن يأتي بعمل شبيه بعمل آخر لناقد غربي أو أن يؤلف كتابا في ضوء كتاب معروف. وهذا النزوع الدال على «التقليد» يتشخص في نقاد عرب يعتبرون أعلاما في الفترة السابقة لفترتنا المعاصرة هذه.

(13) انظر فصل التصنيف، وخاصة تصنيفات خلدون الشمعة.

فهذا أحمد الشايب يؤلف سنة 1945 كتابه **«أصول النقد الأدبي»** على غرار كتاب بعض **«مبادئ النقد»** لونشستر، ويؤلف سنة 1939 كتابه **«الأسلوب»** على غرار كتاب **«البلاغة التطبيقية»** لجون جنونج(14).

وهذا أحمد أمين يجعل كتابه **«النقد الأدبي»** 1952 بجزئه الأول تلخيصا (أو تصرفا) لكتاب هينري هدسن : **«مدخل إلى الدراسة الأدبية»**، ويقنع بأن يكون الـجزء الثانـي من كتابه إعادة لما ورد في **«دائرة المعارف البريطانية»** وفي كتاب سنتسبري(15).

أما في هذه المرحلة المعاصرة فنجد أحمد كمال زكي يصرح في مقدمة كتابه **«النقد الأدبي الحديث»** سنة 1972 بأنه رغب منذ البدء في جعل كتابه على شاكلة كتاب ويلبيرت سكوت **«خمس مقاربات إلى النقد الأدبي»**، وأنه لم يتمكن من تحقيق ذلك إلا بصورة متواضعة في كتابه **«نقد دراسة وتطبيق»** سنة 1967(16).

وهذا معناه أن فعل التثاقف النقدي صار أمرا عاديا مشجعا على ممارسة التقليد في التأليف، ثم ممارسة التبني لوجهة النظر التي تروج في خطابات الآخر، ليس بإثبات الأفكار على وجه الإقتباس والإستشهاد فقط، وإنما في شكل توظيف أجهزة كاملة كالتي حدثت مع عدد من النقاد أمثال : موريس أبو ناضر(17) وشكري عياد، هذا الأخير الذي لا يتردد في كتابه **«دائرة الإبداع»** في أن يسمي كتابه هذا باعتماد مفهوم للناقد الإنجليزي بيتسون وهو **«دورة العمل الأدبي»** في كتابه **«الناقد العالم»**، معترفا بأهمية هذا المفهوم نموذجا للتفكير في الأدب : «والنموذج الذي وجدناه مناسبا بعد شيء من التعديل، هو ذلك الذي يقدمه الناقد الإنجليزي بيتسون في كتابه **«الناقد والعالم»** وهو **«دورة العمل الأدبي»**(18).

وقد تجاوز التبني مرحلة التقليد في التأليف على قياس «نموذج»، إلى مرحلة تبني «المناهج» باعتبارها صالحة لدراسة النقد والأدب العربي، ومعبرة عن اختيار

(14) محمد يوسف نجم، **نظرية النقد والفنون**، دار صادر، بيروت، 1985، ط2، ص. 45.
(15) المرجع نفسه، ص. 46.
(16) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، الهيئة العربية، 1972، ص. 5.
(17) موريس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي**، دار النهار، بيروت، 1979.
(18) شكري عياد، **دائرة الإبداع**، مصدر مذكور، ص. 57.

نقدي في إطار الحداثة والعلمية. لكن ما يثير الإستغراب هو أن يعمد الناقد المنظر إلى اقتباس التصورات واختلاسها دون الإشارة إلى مصادرها ودون مناقشة مضامينها ليمارس فعل الإستعارة من أوسع الأبواب :

هذه الإستعارة، إذاً، تحولت إلى عمليات تذويب تبني للأقوال والآراء النظرية الغربية كما لدى من يعرف النقد قائلا : «فالنقد في الواقع فن مناقشة الأساليب الأدبية بالإستعانة بأسباب العلم (...). ثم دون التورط في اعتبار تلك الأساليب وثيقة اجتماعية (...)[19]. ومما لا شك فيه أن استخدام العلم لإغناء البصيرة النافذة بالغ الأهمية»[20].

فهذا القول في أصله قول صدر عن ناقد ترجم عمله إلى اللغة العربية، وهو ستانلي هايمن الذي يعرف النقد بقوله : «إنه استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضا في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[21].

ومثل هذا يتكرر في خطابات التنظير، وخصوصا في شكل تصرف كالذي نجده في التعريف الآتي : «النقد بوصفه لغة ثانية كتابة على الكتابة ولغة على اللغة»[22].

فهو قول يتصرف في تعريفات شهيرة طرحها رولان بارت على وجه الخصوص في كتاب «النقد والحقيقة». ولكن المنظر العربي لا يرى بأسا في توظيف هذا التعريف بالتصرف فيه : وهو أمر شائع في التنظير النقدي العربي، حيث تتخلل التعريفات التي يطرحها النقد الغربي أقوال المنظر العربي، بل يعتمد عليها من أجل «تجميل» اللغة النقدية.

إن تلك الأقوال تبدو تصرفا مبالغا فيه، لكن هذا التصرف قد يتحول إلى فعل اختلاس. وأوضح مثال على ذلك نجده لدى ناقد عربي ينظر للنقد ويعرف به فيزعم

(19) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، مصدر مذكور، ص. 7.

(20) المرجع نفسه، ص. 15.

(21) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1958، ص. 9.

(22) إلياس خوري، «النقد والنص النقدي»، مواقف، ع 41، خريف 1981، ص. 11.

أن «الغرض من تحديد وظيفة النقد وغايته هو تحديد الدور الذي يقوم به النقد وتحديد الهدف الذي يرمي إليه في توضيح الِاتجاهات الأدبية وإبراز السمات التي تميز بعض الِاتجاهات»(23).

وإذا تأملنا هذا القول، رأيناه يختزل قولاً آخر لناقدين غربيين حين ألحا على أننا «إذا أردنا أن نعرف النقد الأدبي، فهذا يعني تحديد الأهداف التي يضعها النقد لذاته والمناهج التي يستخدمها (...)»(24).

إنها حالة تتكرر بمستويات تبلغ أحيانا درجة الِالتباس والإخفاء، ولكنها تصبح مثيرة للاستغراب حين تكون مكشوفة وغير مصحوبة بإحالة أو تصريح ولو كانت تزعم التلخيص والتصرف، مما يعني أن وراء ذلك قصد الِاختلاس. ولعل أوضح مثال على ذلك مجموع كتابات خلدون الشمعة النظرية.

فهذا المنظر لم يجد أمامه إلا الرصيد النظري الغربي الإنجليزي؛ فهو غارق فيه، ملاحق له: كلما كتب عن النقد، رجع إلى ذلك الرصيد، تارة بالإحالة إلى المصادر والنقاد وكثيرا ما يخفي أصول ما يصوغه بلغته ليدعيه تفكيرا شخصيا أو يراه مشروعا تنظيريا خاصا به.

فعندما نقرأ مثل هذه التعريفات المحددة :

أ ــ فن تعريف وتفسير العمل الأدبي؛

ب ــ محاولة نظامية منضبطة للحكم على المبدعات الفنية؛

ج ــ إدراك للقيمة الجمالية يستند أصله إلى الحساسية الفنية؛

د ــ بحث خلافي، وصورة لإثارة الشعور باليقين وليس تقديم برهان علمي؛

هـ ــ فن يستخدم العلم ويبدأ بانطباع شخصي يعقب المسح الأول السريع لأرضية العمل الأدبي، ثم يأتي تبرير الِاستجابة الكلية للعمل(25).

فإن هذه التعريفات التي يقدمها المنظّر، دون إحالة ما، ما هي إلا اقتباسات

---

(23) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة، مصر، 1972، ص. 273.

(24) كارلوني وفيلو، **النقد الأدبي**، ترجمة كيتي سالم، عويدات، 1973، ص. 5.

(25) خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، اتحاد الكتاب العرب، 1974، صص. 7–24.

مستمدة من ناقد إنجليزي ليس سوى لورانس (Laurence)، كما يؤكد ذلك ناقد عربي آخر(26).

إن هذه الظاهرة التي تميز «التنظير» عند خلدون الشمعة تصدى لها أكثر من ناقد، وأصدر في شأنها أحكاما تدينها باعتماد كلمات النسخ والفوضى والتبعية التي تمجد «التفوق النقدي الغربي»(27) بتمرير هذا النقد الغربي «إما بنسخ النص كاملا في سياق واحد، أو باختيار مقاطع منها في سياق، ومقاطع أخرى في النص ذاته في سياق آخر غير مختلف عن الجوهر الأول»(28).

5 ـ التعميم

إن الخطاب يحتال، هنا، لكي يمارس فعلا ما، وكأنه لا يريد أن يحمل سوى صوت صاحبه المتعالي على الواقع النقدي كله، حين يتعمد، عبر وسيلة التعميم، اقتراف أبشع أنواع الإقصاء وإصدار أحكام مطلقة يصعب أخذها بحذافيرها كالقول بأن «...النقد الأدبي المعاصر تعوزه المفاهيم النقدية، كي يخرج عن وضعيته الوصفية والرؤيوية أو كي يتغلب عليها، كي يتجاوزها إلى ماهو بحث علمي وشغل ينتج معرفة بالنص»(29).

إنه قول إن صدق، فهو لا يصدق على جميع الِاجتهادات النقدية. ولعل أقرب دليل على تنكره لهذه الِاجتهادات عدم التنبيه إلى ما يمكن أن يكون استثناء يدخل فيه الخطاب الذي يحمل القول نفسه.

ولكن مثل هذا الرأي يجد متسعا من القول ويتضامن مع أقوال أكثر منه خطورة تتهم الواقع النقدي وتتملص من إعطاء الدليل. لنقرأ : «هكذا امتلأت

(26) نبيل سليمان، **مساهمة في نقد النقد**، دار الطليعة، 1983، ص. 61. ويعلق على هذا «بأن الأوليات تتناقض داخل الكتاب الواحد، فكيف بها في كتابين على الرغم من أن الفاصل الزمني بينهما لا يتعدى خمس سنوات. فهل هذا هو التطور السريع ؟ أم أنها جزئية التنظير ومجانيته».

(27) صبحي حديدي، «خلدون الشمعة واستباحة النقد»، في **الموقف الأدبي**، ع 131، سنة 1982، ص. 25.

(28) **المرجع نفسه**، صص. 26–27.

(29) يمنى العيد، **معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص. 21.

الصفحات والبرامج بنجوم الإنفتاح والنمط والمافيات المتعددة الجنسية والمذاهب والألوان»[30].

وهو قول يرى حالات يمكن تسميتها، لكن الهروب من تحمل تبعات «النقد» يدفع صاحبه إلى وصف الحالة بوصف التعميم المغرض الذي يتمادى في القول وإطلاق الأحكام : «في مواجهة هذا الإنحطاط المروع، اختار بعض النقاد والمدرسين والطلاب المجتهدين طريقهم إلى التقوقع في صدفة محكمة الإغلاق وتحولوا إلى قنافذ في فصل الشتاء»[31].

وربما وجد الناقد المنظر في التعميم، وإصدار الأحكام الشاملة، فرصة سادية تجعله يزري بكل ناقد غيره، مثبتا اتجاهه الخاص ومدحضا مواقف الذين يخالفونه في الرأي : «في تشديد النقد العربي السائد على الإنحيازية السياسية ما قتل البعد السياسي، وفي تشديده على المنفعية الجمالية ما قتل الجمالي، وفي تشديده على المصلحة المباشرة ما قتل البحث، وفي تشديده على التكتيك ما قوض الإستراتيجية»[32].

وهو تعميم يصفي حسابه مع اتجاهات نقدية كثيرة، بوضع هذه الإتجاهات جميعا في موضع انتقاد يسفه بها، بينما الواقع نفسه لا يقبل أن يكون كذلك. ففيه من الإختلاف وتلون الممارسات ما يجعله غير مطابق للتوصيف الذي أريد له، حتى وإن تعين أن نفهم أن هناك جهات مقصودة هي التي يعنيها خطاب التعميم.

حقا، إن الواقع النقدي فيه الكثير مما ينبغي أن ينقد بعد أن يوصف ويسمى، وقد ظهر لنا من قبل أن انتقاد هذا الواقع أمر يُظهر خلفيات وغايات تُبرمج لنقد آخر وتطرح بدائل غير مسماة في أكثر الأحيان؛ فهو موقف انتقادي له ارتباط بموقف نظري أو تنظيري : «مايراد للنقد».

(30) غالي شكري، برج بابل، دار الريس، 1989، ص. 19.
(31) المرجع نفسه، ص. 19.
(32) أدونيس، «خواطر في النقد»، فصول، ع 3–4، مجلد 9، فبراير 1991، ص. 161.

6 ـ المقارنة

إن المقارنة لا تعني دائما الموازنة التقويمية، ولكنها في هذا السياق أكثر من ذلك. فبالإضافة إلى ما يحضر في الخطب النقدي من عمليات «قياس» خلال استحضار النصوص المشابهة والمخالفة لتعزيز وجهة النظر في النص أو في الفكرة المعروضة، فإن هناك حالات يكون الهدف منها رسم الخلاف بين الأفكار. أو يكون الهدف تمييز المقبول من غير المقبول وتأكيد اتساع ثقافة الناقد دائما :

> وليست مثل هذه الآراء التي يرددها أدباؤنا عن النقاد شيئا جديدا. فقد طالما ترددت في المجتمعات الأوربية قبل ذلك، حين كان أدبها يجتاز نفس المرحلة التي يجتازها أدبنا في هذه الأيام، فقد كتب أوسكار وايلد مقالا مطولا... وقد رأيت أن أقدم إلى القارئ مقتطفات من هذا المقال لعل أدباءنا يرون كيف يرددون آراء قد انتهى منها الدارسون في القرن التاسع عشر بينما مازلنا نحن نلوكها في النصف الثاني من القرن العشرين(33).

ومع ذلك، فإن هناك من تعمد إجراء المقارنة بين هذا النقد الأوروبي من خلال جوانب تسمح مثلا بإجراء مقابلة بين فكر عباس محمود العقاد وهيجل : «هيجل يأخذ بنظرية المعنى والمضمون... وكذلك يفعل العقاد»؛ «هيجل حدد معنى الجمال بأنه الإنسان... وسار العقاد نفس الشوط»؛ «هيجل يجعل الفن وسيلة لإيقاظ إنسانية الإنسان...، بينما يحاول العقاد أن يجعل الفن جناحا من الأجنحة التي يرتادها الإنسان بحكم حبه للجمال»(34).

ومن مظاهر هذه المقارنة التي يحلو لأصحابها أن يجسدوها بصورة تقابل وتجاور، أن يوضع الناقد العربي في سياق البحث عن الإشكالات التي يبحث فيها النافد الغربي ليظهر فيها مساهما ومشاركا ومحاورا ومطبقا. والأمثلة على ذلك متعددة، ولعل ما قام به أحد المنظرين للنقد ما يؤكد ذلك(35).

---

(33) عبد القادر القط، **قضايا ومواقف**، الهيئة العربية، 1971، ص. 145.

(34) عبد الفتاح الديدي، **النقد والجمال عند العقاد**، الهيئة المصرية، 1977، ص. 174.

(35) ماهر حسن فهمي، **المذاهب النقدية**، مكتبة النهضة المصرية، 1962.

المناهج	النقاد الغربيون	النقاد العرب
المذهب الكلاسيكي	بوالو	ابو هلال العسكري، عبد القاهر الجرجاني
		حسين المرصفي، قسطاكي الحمصي
		احمد بدوي
المذهب التاثري	شارلتن	العقاد، شكري، المازني، مندور، طه حسين
المذهب النفسي		شوقي ضيف، العقاد، طه حسين
المذهب التاريخي	تين، سانت بوف، لانسون	طه حسين
المذهب التصويري	(منهج مقترح للمؤلف نفسه)	

لكن هذا الشكل من المقارنة والمقابلة لا يدل قطعا على وجود حوار أو جدل، وإنما يرسخ فعلا استدلاليا له عدة أهداف مباشرة وغير مباشرة، مثل إظهار ثقافة الناقد المنظر، وتسريب الأفكار التي يمتلكها إلى حقل النقد العربي، ومحاولة استمالة القارئ أو تحقيق غايات مثل تضخيم جهة نقدية على حساب جهة أخرى. فهي حالة عامة، لم نجد سوى حالات نادرة تمكن من خلالها الناقد المنظر العربي من إسماع صوته، حيث وضع رأيه مقابل رأي آخر لناقد غربي من أجل الإضافة والإغناء وعقد حوار لصالح المنهج الموضوع للنقاش. فكانت المقارنة أو المقابلة تعتمد عناصر محددة كالتي نراها أمامنا بصدد المقارنة بين المنهج الموضوعاتي لجان بيير ريشارد والمنهج البنيوي الموضوعي الذي يقترحه الناقد عبد الكريم حسن.

إن محاولة عبد الكريم حسن تتسم بنزوع تيماطيقي (thématique) مزدوج. فهو يعمل ضمن معالم البنيوية العامة، ويعتمد منهج جان بيير ريشارد ويحاول أن يضع مشروعه ـ في الآن نفسه ـ في علاقة تباعد مع هذا الأخير ترسم نقط الإعتماد والمشابهة ونقط الإختلاف والمغايرة اجتهاداً منه.

إذاً هناك شيء مشترك يتجلى في[36] : 1 ـ اعتماد الإصطلاح نفسه الذي يسمى به المنهج؛ 2 ـ كتابة الخطوات المنهجية : حصر العناصر المتكررة في نسيج العمل الأدبي؛ 3 ـ جمع النتائج التي تم تحليلها وبناء قالب نموذج مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس، وبعد ذلك تتحدد نقط الإختلاف.

(36) عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1990، صص. 161-162.

عند جان - بيير ريشار	عند عبد الكريم حسن
1 - تعريف غير دقيق للموضوع 2 - عدم تحديد الموضوع الرئيسي	تعريف الموضوع: يتم في إطار العائلة اللغوية تحديد الموضوع الرئيس في العمل الأدبي باعتماد حساب التواتر اللفظي
3 - مدخل حر إلى القراءة	مدخل إجباري هو الموضوع الرئيس
4 - شبكة متغيرة بتغير مراحل الانتقاء 5 - تصنيف عناصر العمل الأدبي أو ربطها ببعضها	شبكة مستقرة ثابتة تصنيف عناصر العمل الأدبي على أساس تصنيفها من أجل توليدها من بعضها
6 - غياب الفعل المحرك (الواقع)	حضور الفعل المحرك
7 - تقلص خصوصية الأدب	الوصول إلى ثوابت شكلية: الانتقال من المضامين إلى الأشكال الثابتة، المصالحة بين البنية والتاريخ

إن نقط الاتفاق والاختلاف هذه تؤكد النزوع المضاعف، ورغبة الدارس في أن يجد مكانا رحبا داخل البنيوية اعتمادا على أسس تيماطيقية؛ لكن مع ذلك يبقى من الضروري إدراك الفروق التي يجب هدمها حتى يحدث ذلك.

هذه الحدود تَظْهَرُ في الخطاطة الآتية أساساً مميزاً :

المنهج الموضوعي ≠ المنهج البنيوي

المضامين المتكررة وراء الأشكال المتغيرة ≠

- تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة،
- قابلية التحقيق الخارجي (الفرضيات البنيوية)،
- لعبة مرايا يستحيل معها التمييز بين العمل المنقود وصداه الرمزي في وعي النقد،
- دراسة العلاقات الضمنية من أجل اكتشافها.

7 - الإقصاء

إن الانتقائية وما صاحبها من ظواهر، أوقعت خطاب نقد النقد والتنظير في أشكال من الإقصاء شملت النقد العربي، خصوصا إقصاء النقاد الذين يعاصرون الناقد المنظر، بحيث يعمد إلى تجاهل الكثير من الأسماء الحاضرة في الواقع النقدي عندما يؤرخ أو يصنف أو عندما يجادل ويناقش ويحقق.

وهو بذلك بقدر ما يريد أن يحتكم ظاهريا إلى «المفهوم» النقدي الذي يوظفه بدرجة معيار للتمييز بين النقد وغير النقد، أو بين ناقد ومن ليس بناقد، فهو

يؤكد أن هذا المفهوم غير نابع من صلب الواقع النقدي الذي يعيش في كنفه، وينم عن وجود صراع موارب غير قادر على أن يعلن عن أدواته لمجادلة الإختيارات المعارضة، ويعبر عن وجود مواقف ذاتية شخصية تكتفي بالإختفاء والإخفاء.

ومن ثم، فالتصنيفات المقترحة والمراحل التحقيبية والقضايا المناقشة تصاحبها أسماء نقاد يستحضرهم المصنف والمحقب والمناقش وهو يمارس شكلا من الإقصاء في حق من لم يهم بذكرهم أو بذكر اختيارهم النقدي. في حين يذكر أسماء صلتها بالنقد الأدبي صلة واهية، ولا نجد أسماء لها صيت نقدي كبير.

إن إعداد جرد بالأسماء النقدية قد يكون بالفعل عملا لا فائدة منه، إذا لم يكن قائما على تحديد «منهجي» للنقد، في غيابه يمكن استحضار مئات الأسماء أو اعتبار كل من تكلم في «الأدب» ناقدا.

إلاّ أن استقراء حضور الأسماء النقدية أو غيابها في خطاب نقد النقد والتنظير يصبح في كل الأحوال أداة لإكتشاف فعل الإقصاء ومبرراته. ولعل أهم المبررات الظاهرة ما يقدم من اعتذارات «بضيق المجال» و«التمثيلية».

ولكن أهم المبررات هي التي لا تعلن، مثل الموقف الشخصي أو الخلاف الإيديولوجي، خصوصا عندما يتعلق الأمر بإقصاء أسماء لها موقع لا يمكن تجاهله؛ إن هذا الإقصاء لا يقتصر على أسماء مرحلة دون أخرى؛ بل يشمل جميع المراحل التي مر بها النقد العربي. ويكفي هنا أن نقف عند الأسماء التي نشطت نقديا بين الحرب العالمية الأولى ونهاية الستينيات من هذا القرن، حيث سيظهر لنا أن هناك أسماء تكاد تصبح مغمورة مثل إسماعيل مظهر وإسماعيل أدهم وسيد قطب ومارون عبود وزكي مبارك وأحمد حسن الزيات ومفيد الشوباشي وأنور المعداوي.

ونجد أسماء أخرى غيابها أكثر من حضورها، بل هي أقرب ما تكون إلى الغياب مثل أمين الخولي وسلامة موسى وعبد الرحمان شكري وزكي أبو شادي وجلال العشري ومحمد غنيمي هلال وعلي الراعي وفؤاد دواره وتوفيق الحكيم.

بينما هناك أسماء صارت أعلام النقد الأدبي الحديث ولا أحد يستطيع أن يتجاوزها بالتجاهل أو النسيان أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد ومحمد مندور ولويس عوض ووحمود أمين العالم ووحسين مروة ووميخائيل نعيمة.

إضافة إلى هذا، هناك نوع آخر من الإقصاء، بعضه طبيعي مفهوم، عندما يعمم الناقد المنظّر بعض الأحكام أو يتحدث عن بعض النقاد فيعيّنهم بحكم اشتراكهم في موقف أو اتجاه كأن يتحدث عن «النقاد الواقعيين» دون ذكر أيّ أحد منهم بالإسم. وهناك نوع آخر يفصح عن رغبة ملحة في الإقصاء عندما يقرر الناقد المنظّر تجاهل مصدر الأقوال والمواقف، وهي أقوال ومواقف لا يمكن إلا أن تكون صادرة عن ناقد بعينه.

فالأمر هنا يتجاوز الإقصاء الطبيعي الذي يُثبت «الأقوال» دون مصادر وإحالات دقيقة ـ مما قد يكون مبررا في مرحلة بداية التنظير، لكنه يصير غير مقبول إذا كان الناقد يتموضع في خطاب العلم ويتجاهل أصحاب المواقف والتصورات المعلومة كأن يكتفي تسميتهم بـ«ـالبعض» : «بحيث يضع البعض الحداثة كرديف للتغريب و«اللارؤية» أي إنها انقلاب في المضامين وتمرد في الموضوع؛ بينما يرى آخر أن الحداثة مرادف اصطلاحي للبديع، أي إنها تحول في الشكل الفني وفي طرق الأداء»(37).

إن الإحالة إلى «البعض» و«الآخر» قد تكون كناية عن تعدد هذا البعض والآخر، وقد تكون إحالة بقصد إغماط حق هذا البعض بإقصائه وإدخاله في العموم، وقد تكون حيلة لتفادي رد الفعل أو الجدل من خلال إعطاء الرأي بعدا تعميميا يجرده من ملكية صاحبه، كما حدث في المثال السابق الذي نلمح فيه إشارات إقصاء لِإسم مثل أدونيس.

8 ـ التلفيق

إن الأمر لا يحتاج إلى دليل لإظهار الإغراء الذي تمارسه المعلومات والِاقتباسات في بناء الخطاب النقدي. ويكفي أن ننظر إلى بعض أنواع المتن التي سميناها مثل متن التعليم ومتن التاريخ ومتن التنظير، حتى يبدو هذا الإغراء جليا ودالا على اللانسقية.

ففي فصل قصير، يمكن أن تلتقي فيه أسماء وشهادات واقتباسات يبدو من الصعب اعتمادها علميا، لكن الِاستدلال ـ وهو آلية ثقافية بالأساس ـ يستطيع أن

(37) عبد الله الغذامي، تشريح النص، الطليعة، 1986، ص 8.

يمرر أقوالا مختلفة على مستوى الشرح والتقابل أو المقارنة أو التذكير. ومن ثم، يكون ذا دور تثقيفي لا علمي، ويسمح بتجاور أسماء مثل كانت وباش وبول فاليري وابن خلدون وعبد القاهر الجرجاني[38]، أو تلتقي فيه شهادات واقتباسات وإحالات ترجع إلى : «الموسوعة البريطانية، إليوت، أبر كرومبي، هربرت ريد، كانت، شيلي، لالو، باكون، فؤاد زكريا، جويو، برودوم، جاريت، اِبن سلام الجمحى، كروشة، سبنسر»[39].

هذا، علماً بأن هذه الأسماء المحال إليها قد تتردد أكثر من مرة، مثل الفيلسوف الجمالي جاريت في بضع صفحات وبشكل مثير[40]، وهذا لا يعني في نهاية الأمر سوى وقوع الناقد العربي في دائرة التلفيق النقدي.

وإذاً، من نتائج الاِنتقاء، إضافة إلى اللانسقية، دخول «الخطاب» إلى منطقة التلفيق، حيث يتم الجمع بين عناصر منتقاة، لغاية المصالحة بينها أو بهدف تركيبها : بربط منهاجين مختلفين أو أكثر في صورة منهج واحد.

إنها ظاهرة شائعة في خطاب التنظير، نجدها لدى أولئك الذين أرادوا أن يكونوا النقد علما وفنا[41]، ونجدها لدى أولئك الذين أرادوا المصالحة بين النقد الواقعي والنقد السيميائي[42]، ونجدها واضحة لدى أولئك الذين حرصوا على ممارسة النقد والتنظير له من منطلق التكاملية[43]، أو لدى الذين أرادوا التنقل بين المناهج بحسب ما يتطلبه النص من منهج مناسب أو عدة مناهج[44].

كما تظهر التلفيقية في اللغة النقدية نفسها عندما يتبنى المنظِّر مصطلحات لها مرجعيات غير مناسبة للمنهج الذي يدعيه.

---

(38) أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث**، صص. 39–41.

(39) زغلول محمد سلام، **النقد العربي الحديث**، صص. 1–15.

(40) انظر : زغلول سلام، صص. 8–12، 14–15.

(41) شكري عياد، خلدون الشمعة، إلياس خوري، انظر فصل «النقد والفن».

(42) كما هو الشأن، مثلا: في كتابات يمنى العيد.

(43) انظر، سامي سويدان، في : **أبحاث في النص الروائي، وأبحاث في النص الشعري**.

(44) راجع : مباحث القسم الثاني خاصة ما يتعلق بمفهوم المنهج.

لقد رأينا شواهد على ذلك في الفصول السابقة وبقي أن نعطي أمثلة توضح هذا النزوع التلفيقي بحسب ما رتبناه من ظواهر لهذه التلفيقية.

1 ـ هناك من لا يزال يستعمل مصطلحي فن أو علم، ويجد المناسبة سانحة لاستعمالهما معا في كل تعريف للنقد : «النقد فن يجمع كل العلوم ويتكئ عليها، وفيه يظهر العلوم الإنسانية»(45). أو بتعبير ناقد آخر : «نرى أن النقد الأدبي وليد العلم والفن، ليس بالعلم الصرف، ولا بالفن الصرف، بل فيه موضوعية العلم وذاتية الفنان، رغم توصله إلى درجة من التعقيد مقاربة لتلك التي بلغتها علوم الطبيعة»(46).

2 ـ ولعل أدل مثال على النزوع التلفيقي ما كان داعيا إلى ممارسة النقد التكاملي والذي يزعم «أن النقد مجموع العمليات التي تحيط بالنص وتحقق في النقد دراسة شاملة لكافة جوانب النص الشكلية والدلالية في سياقاتها النفسية والاجتماعية»(47). ثم لا يتردد في إعطاء برنامج للنقد، كي يصل إلى درجة الشمول بـ :

1 ـ تقدير العمل الأدبي؛
2 ـ تعيين مكان العمل الأدبي في مجاله الخاص في عالم الأدب؛
3 ـ تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالبيئة التي ظهر فيها ومدى تأثيره فيها؛
4 ـ التعرف على سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله وعلى خصائصه الشعورية والتعبيرية وكشف العوامل النفسية(48)؛

3 ـ إنها نزعة لا تقتصر الدعوة إليها على من يعتبرون نقادا محافظين أو مؤلفين مدرسيين، بل تشمل الذين يرفعون شعارات التجديد والحداثة، ويوظفون «الثقافة» التي استعان بها النقد الجديد في أوربا فيعمدون إليها وينتقون، ويصلون إلى التلفيق اعتبار :

---

(45) إلياس خوري، «النقد العربي وآفاق النقد»، **مواقف**، ع 41–42، ص. 15.
(46) يوسف خالد، **في النقد الأدبي وتاريخه**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1987، ص. 39.
(47) سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي**، مؤسسة الأبحاث، بيروت، 1986، ص. 53.
(48) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، **مصدر مذكور**، صص. 273–275.

التغلغل في جوانب هذا النص من مدخله اللغوي، نافذا من هذا المدخل إلى عوامل بناء النص وتوازنه وترابطه وأفضائه من حيث هو بنية لغوية منسجمة، إلى معان ودلالة تفضي إلى تحقيق أهداف شعورية وفنية وجمالية واجتماعية وإنسانية وكل شيء[49]؛

4 ـ وربما كان المنظر يعي ذلك ويعتقده ولا يبالي بمسألة النسقية أو بحدود المناهج واستراتيجياتها وخلفياتها التي أدت إليها، وكأن المفاهيم النقدية والإجراءات هي ذات استقلال عن النسق الذي ولدت فيه ويمكن غض الطرف عنه باللجوء إلى المفاهيم والإجراءات كيفما اتفق. «انتهجت في هذا البحث منهجا تكامليا يأخذ من محاسن المفاهيم جميعا، وهو أمر فرضته طبيعة البحث»[50]؛

5 ـ كما أن هناك وجها آخر من اللانسقية، هو الجمع بين أقوال لا رابط بينها لا تاريخيا ولا ثقافيا : «أما تولستوي، فالفن عنده، بما في ذلك الأدب، هو التعبير عن حاجة الشعب ؛ وهو عند محمد غنيمي هلال التعبير الحر عن وعي الأمة. والفن عند توفيق الحكيم، وطبعا الأدب أحد أبوابه، هو أداة من أدوات خلق الذاتية غير أن أبر كرومبي ينكر ذلك ويعتبر الأدب...»[51] ؛

6 ـ وقد ينعكس أثر الانتقائية في توظيف المفاهيم نفسها؛ فحتى المفاهيم التي تكون جسد نظرية نقدية أو منهج نقدي لا تحضر كاملة، ونادرا ما يتم استعمالها جملة وتفصيلا : إذ تبقى دائما مساحة فارغة بسبب غياب مفاهيم أخرى لازمة لبقية المفاهيم.

يحدث هذا في التطبيق كما يحدث في التنظير، ويجد المنظر الناقد أكثر من عذر، كأن يحاول أحيانا الإحاطة والشمول ؛ إلا أن هذه الإحاطة تتم بعناصر متنافرة يضيع معها النسق دون أن يرى المنظر الناقد حرجا في ذلك، فيقرر قائلا : «وقد نستعين ـ عرضاً ـ ببعض الأدوات الإجرائية التي تستعين بها الدراسات البنيوية الشكلية»[52] ؛ أو يدعي «محاولة تطبيق بعض المفاهيم تطبيقا جزئيا»[53].

---

(49) محمودَ الربيعي، «شهادات النقاد»، في **فصول**، ع 3، فبراير 1991، ص. 199.

(50) نجوى صابر، **النقد الأخلاقي**، دار العلوم العربية، بيروت، 1990، ص. 7.

(51) يوسف خالد، **مصدر مذكور**، صص. 13–14.

(52) محمود أمين العالم، **ثلاثية الرفض**، مؤسسة الأبحاث العربية، 1989، ص. 29.

(53) المرجع نفسه.

7 ـ ومن مظاهر التلفيق أيضا البحثُ عن منهج لممارسة نقد النقد، وذلك لمجرد أنه منهج له صفة علمية، بتحويله من مجاله الخاص، الذي هو فهم الإبداع والنصوص التخييلية والتأملية، إلى أداة لفهم الأعمال النقدية الفكرية ذات القصد المعلن وتفسيرها.

حدث هذا مع البنوية التكوينية، وحدث بصفة عامة مع السوسيولوجيا. فتوظيف البنيوية التكوينية يتطلب إجراء تحليلات لمجموع الإنتاجات التي أنتجتها الفئة التي ينتمي إليها كاتب ما، بحثا عن نموذج تفسيري يوحد الذهنية والمقولات الفكرية بصورة تُدعى «رؤية العالم»، لكن الذين نقلوا البنيوية التكوينية جعلوا منها تاريخاً يفسر العمل النقدي بما يجري في وقته، الأمر الذي يستوجب تهميشا لعدد من المفاهيم والإجراءات، واختزالاً للمنهج وعدم استيفاء عناصره كافة[54] ؛

8 ـ وقد بلغت التلفيقية لدى بعض النقاد المنظرين درجة من الِادعاء العلمي، إذ عمد عدد منهم إلى نصوص غربية، فترجموها بتصرف، ثم رتبوا فصولها بحسب موضوعات، فلم يكن عملهم سوى تصرف في المقروء وإخراجه إلى الناس مرتبا بطريقة تمزج فصول كتب بفصول كتب أخرى، وخصوصا عندما يتعلق الأمر بظواهر وقضايا مثل البنيوية[55] وعلم النص[56].

إن النتيجة التي ينتهي إليها هذا النزوع التلفيقي الناتج عن الِانتقاء والبحث عن التوفيق والجمع والرغبة في الإحاطة والشمول، هي نسف كل مفهوم نسقي للنقد بكل تصور نظري ذي بعد منهجي واضح، أنتج ـ في آخر المطاف ـ ممارسات ترجع بالنقد إلى بداياته التي مثلها النقد الأوربي في القرن التاسع عشر وكان «تاريخ الأدب» ونقد هيبوليت وسانت بوف مثلا لها.

---

(54) نموذج ذلك كتاب محمد برادة **محمد مندور وتنظير النقد الأدبي**؛ وكتاب غالي شكري، **سوسيولوجيا النقد العربي** (انظر البيبليوغرافيا).

(55) نموذج هذا كتاب صلاح فضل، **البنائية في النقد الأدبي**، الأنجلو مصرية، 1977.

(56) انظر كذلك **منهج الواقعية**، دار المعارف، 1982؛ **وبلاغة النص**، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، 1992.

9 ـ الإدعاء

ولنا أن نتساءل بعد هذا : كيف يمكن التنظير أن ينهض باعتماد استدلال ينهل من معرفة غير أصلية فيه ؟ وكيف يمكنه أن ينظّر بقوة لموضوعه إذا كان محكوما بنزعة الانتقاء، ثم الإقصاء والتعميم ؟! إنه خطاب لن يخرج، في أعم أحواله، عن حدود الادعاء. والادعاء أمر سهل، وكثيرا ما تصرح به مقدمات الخطاب التنظيري والنقدي وتصوغه في شكل طموح يراد الوصول إليه وإنجازه في صورة برنامج يطلب من النقد العربي والوفاء به.

ولقد رأينا سابقاً، ونحن نستعرض استراتيجيات أنواع المتن، أن رغبة النقاد تتجه نحو مقاصد، منها :

- تأسيس نظرية جديدة ؛
- تصحيح واقع النقد ؛
- صنع منهج نقدي ملائم، إلخ.

إنها مقاصد يتم التعبير عنها وعن غيرها بلغة الواثق القادر. ويكفي أن نمثل هنا لبعض الادعاءات التي تلح على إنجاز ما يلي :

- «الإسهام في بلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي في النقد الأوربي الأمريكي»[57] ؛
- «كتابة كتاب عربي تألف التراث ! وتعيش حاضره وتتطلع إلى آفاق جديدة للمستقبل...»[58] ؛
- «الإسهام في صنع نظرية جديدة للنقد العاصر»[59] ؛
- «ولا نبالغ إذا قلنا إن دراستنا هذه تشرع في مجال الدراسة النقدية منهجا جديدا يتصف بدراسة موضوعية ذات طابع خاص»[60] ؛

(57) خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، ص. 9.

(58) شكري عياد، **دائرة الإبداع**، ص. 7.

(59) محيي الدين صبحي، **نظرية الشعر العربي**، ص. 5.

(60) هند حسن طه، **النظرية النقدية عند العرب**، ص. 7.

ـ «مدخل جديد لهذا النقد»[61] ؛

ـ «على أمل أن نخط به للنقد العربي جديداً بعد أن طال تخبطه»[62].

إنه طموح متعذر، بسبب عموميته التي تستوجب عملا جماعيا وشاملا. ومع ذلك، فما أكثر ادعاء خطاب التنظير ! وما أكثر ادعاء النقاد الذين يريدون أن يجعلوا أيضا تطبيقاتهم النقدية بمثابة برنامج للنقد البديل !

> منهجي في النقد هو المنهج الذي يمثل المرحلة القائمة اليوم، لا في بلادنا وحدها، بل في العالم أجمع ؛ لأن النقد الأدبي ـ كما هو معروف ـ هو تفسير وتقويم وتوجيه للأدب، وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفني بعامة من حيث إنهما معا يهدفان إلى الغاية نفسها[63].

وهو ادعاء يريد أن يعلو بمكانة النقد ثم يتركه في المكان الذي يلتبس فيه دون تحديد ؛ إنه نقد يمثل الوضع السائد باختلافه وتفاوت مستوياته، ولا يحتفظ بغير الإدعاء، ادعاء امتلاك منهج قوي مختلف عن غيره، يكتسي قوة التماسك والموضوعية والعمق والشمول ! :

«ويظل المنهج الفكري في الكتاب، هو المنهج الواقعي الذي يعتبر البحث الأدبي والدراسات النقدية لونا من الفكر الفلسفي من حيث العمق والشمول والتماسك والموضوعية...»[64].

أو أن يدعي منهجا له حداثة تعبر عنه خطوط عامة :

> تهدف الدراسة الحاضرة إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة، ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة[65].

---

(61) نبيل سليمان، **مساهمات في نقد النقد**، ص. 5.

(62) محي الدين صبحي، **الكون الشعري عند نزار قباني**، الطليعة، بيروت، 1977، ص. 8.

(63) محمد زكي العشماوي، «شهادات النقاد»، **فصول**، ع 43، ع 9 فبراير 1991.

(64) ميشيل عاصي، **الفن والأدب**، المركز التجاري، بيروت، ط2، 1970، ص. 7.

(65) كمال أبو ديب، **الرؤية المقنعة**، الهيئة المصرية العامة، 1986، ص. 46.

إنه طموح سرعان ما يتحول إلى استعارة أو تلفيق أو ممارسة شبيهة بغيرها، ولم يتمكن أحد من هؤلاء، حتى الذين يعلنون حماسهم لـ«ـالتأسيس» وصنع «المنهج» الجديد، من تحقيق شيء يؤكد تطابق النتيجة مع الرغبة، حيث يبقى التفكير في النقد إشكاليا، وتظل معه النظرية الجديدة مطلبا يطرح في كل مرة بصيغة سؤال إنكاري :

> هل يمكننا أن نطمح إلى إنتاج نظرية في النقد حديثة ؟ ربما تحول مثل هذا الطرح حين ندرجه في طموح أعم وأشمل في طموح ثقافتنا في مختلف ميادين نشاطها، وحين نرهن هذا الطموح بعمل جماعي شأن كل عمل علمي مهما اختلف مجال عمله...(66).

إنه مشروع لا يمكن إنجازه إلا بالجدل مع مختلف مكونات المجال المعرفي والثقافي؛ مشروع جماعي أولا وأخيرا، مهما كانت المبادرة التي تتولاه، ولا يمكن أن يتجاهل ما يتم بالجوار، قريبا منه. لذا، فهو يستدعي فريقا من الباحثين(67) ويستدعي، كشرط مسبق، مشاريع كبرى في التطبيق والاِشتغال على النصوص لا إعادة إنتاج المقروء النظري.

وهذا هو الشيء الغائب الذي تُرسخ غيابَهُ المعوقاتُ السابقة التي تدعم فعلَها ظواهرُ يستحيل معها إنجاز المشروع النقدي العربي، ظواهر تفصح عنها اعترافات النقاد واعتذاراتهم ونزعاتهم الإقصائية وتصريحهم بتأجيل الاستدراك والتعمق في التفاصيل...

10 ـ الاِعتذار

ظاهرة الاِعتذار هذه، التي يعمد إليها عدد هام من النقاد العرب، إقرار ضمني بأن خطابات النقد والتنظير تشعر بعجزها. فهي تجد أكثر من عذر تعتذر به وتتوسل، لتأجيل البحث وتعميقه واستكماله.

إن أهم هذه الأعذار التي كثر اللجوء إليها هي :

1 ـ متطلبات القارئ (الطالب الجامعي، والقارئ غير المختص)؛

(66) حسام الخطيب، «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية...»، **الفكر العربي**، ع 29، ص. 114.

(67) يمنى العيد، **في معرفة النص**، مصدر مذكور، ص. 93.

2 ـ اتساع الموضوعات وتعدد مكوناتها؛

3 ـ جدة الموضوع وصعوبة الخوض فيه؛

4 ـ فراغ الساحة؛

5 ـ متطلبات عملية تتحكم في إنجاز البحث ماديا.

وهذه الأعذار تصبح تبريرات للإدعاء وأيضا ممارِسة للإقصاء في الوقت نفسه، فكل تأجيل معناه ترك مساحة من الموضوع غير مستوفاة، وكل اعتذار يعني وضع حالات سابقة في موضع التجاهل أو الجحود، أو في أحسن الأحوال التنقيص من شأنها حتى يظهر التأجيل والإعتذار مقبولين.

مثل ذلك مثل هذه الأعذار التي نجدها مبثوثة في مقدمات بعض كتب نقد النقد والتنظير التي تزعم حينا أن بحث الموضوع الذي تنكب عليه لم يحظ أو «لم يظفر بدراسة حديثة شاملة تجمع أطرافه وتحد أصوله النظرية وجوانبه التطبيقية»[68]؛ أو هذا الإعتذار الذي يستخف بالمحاولات السابقة، متهما إياها بالقصور : «فهذه الدراسات لا تعزل المفاهيم بعضها عن بعض، وهذا ما يحولها إلى خليط مشوش في أغلب الأحيان عدا عن أنها لا تمر من قريب أو بعيد على مفاهيم كثيرة كمفهوم العلاقة والوظيفة والبنية»[69].

إنه عذر يتكرر بأساليب متعددة، فكأن الذي يسبق مقصر بالضرورة :

> وأحب ألا يفوتني هنا الإشارة إلى المحاولات السابقة التي حامت حول هذا الميدان ولكنها لم تقع فيه أو لم تقع منه على الصحيح. من ذلك «**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**» وكتاب «**النقد الأدبي**»... ولعل أقل هذه الدراسات قيمة كتاب الأستاذ بدوي طبانة «**دراسات في نقد الأدب العربي**» (1953)» وبجانب هذه الكتب التاريخية، لا نعدم الكتب التي تهتم بالجانب النظري وبعض هذه الكتب تنقصه الأصالة[70].

وقد يتمادى الناقد المنظر، فلا يرى شيئا يستحق أن يشير إليه بالتقدير فيسطر لائحة دالة على أسباب الإعتذار عن بلوغ المرام بآدعاء المبادرة والإتيان بما لم يأت به

(68) نجوى صابر، **النقد الأخلاقي...**، ص. 6.

(69) عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي**، ص. 10.

(70) عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية**، ص. 8.

الأولون. غير أن الأمر لا يقف هنا، إذ يصبح مطية للإقصاء، إضافة إلى ما سبق ذكره، كما يفهم من خلال الأعذار التالية[71].

1 ـ عدم توفر النصوص النقدية ذات الوجهة اللسانية في مكتباتنا، مما جعلنا نعتمد عدة أعمال جامعية مرقونة؛

2 ـ تشتت هذه النصوص النقدية العربية : فهي غالبا ما تكون في شكل مقالات منشورة بالمجلات والجرائد؛

3 ـ وجوب الإطلاع على الآثار الأدبية المفقودة، وهي غير مصاحبة للنصوص النقدية غالبا؛

4 ـ صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية؛

5 ـ مشكلة المصطلح في العلوم واختلافها الكلي من ناقد إلى آخر».

بل إنها أعذار تأتي لإلتماس العذر وتبرير النقص لدى الدارس الناقد نفسه: «هذه مجموعة من البحوث لا أزعم لها أنها قالت الكلمة الأخيرة، إن كان يمكن أن يقال كلمة أخيرة في أي قضية من القضايا التي عالجتها، ولكنها ضربت فيها بسهم : إن لم يكن أصاب المركز، فهو لم يبعد عن الهدف»[72].

فالإدعاءات التي تطبع عديدا من خطابات نقد النقد والتنظير، إذاً تصبح ادعاءات مبالغا فيها حين تُقرن بالإعتذارات، بل تصير تهرباً من اتخاذ الموقف والتعبير عن الإقناع، بالقول :

وبعد؛ فأحسبني قد قلت أهم ما أردت قوله عن البنيوية. ولا أظن أن هذا الذي قلته يشكل موقفا (...). أن أجد ـ على الأقل مع نفسي ـ جملة أشياء، إن لم تكن موقفا، فإنها تمنعني من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة : أعني ـ على سبيل المثال ـ موقف التقليد الأعمى أو التجهم الجاهل أو الغفلة السعيدة. فإذا استطعت أن أنقل هذه الأشياء إلى بعض القراء، فقد بلغت من هذا المقال ما أردت[73].

(71) توفيق الزيدي، **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، الدار العربية للكتاب، 1984، ص. 11.
(72) **المرجع نفسه**، ص. 5.
(73) شكري عياد، «موقف من البنيوية» في **فصول**، ع 2، م 1، يناير 1981، ص. 199.

11 ـ التحول

من الظواهر التي نسجلها بصدد وصف خطاب نقد النقد والتنظير، ظاهرة التحول. والتحول هنا يعني عدة حركات، وأساساً :

1 ـ الِانتقال والتبدل داخل المنهج الواحد؛

2 ـ انتقال من منهج إلى آخر؛

3 ـ البحث عن صيغ توفيقية وتلفيقية بين هذا المنهج وذاك.

ولسنا هنا، بالطبع، بصدد الحديث عما يمكن أن يطبع الخطابات المعرفية، من نزوع إلى التصحيح، وتقويم للبدائل. ولسنا هنا كذلك بصدد مناقشة ما يطرأ على خطاب النقد بوصفه خطابا معرفيا، له تراكم يغنيه ويوسع مجاله وموضوعاته، ولكننا بصدد ظواهر يمكن اعتبارها ظواهر معوقة وسلبية ناتجة عن عدم توفر الشرط الإبستيمولوجي الذي يوجه التحول نحو أفق إيجابي، ويمنحه قدرة الجدل والحوار واقتراح البديل. فالتحول هنا يفتقد شرط الضرورة الذي يفرضه السؤال الملح.

إذاً، نحن أمام تغيرات أصلها في ذاتية المنظر وموقعه ومهنته، وهي تغيرات تتحدد بعد ذلك بمدى صلته بما يطلع عليه، لا بما يبحث فيه، ولابما يريد إيجاد حل له في نطاق المعرفة، ونطاق النقد تحديدا. إنه تحول يحدث داخل متن نقد النقد والتنظير، كما يحدث داخل ممارسة النقد والدراسة الأدبية، في صورة انتقال من منهج إلى آخر.

إن هذا التحول الذي يشمل أغلب إنجازات النقاد والمنظرين، قد يكون متفاوتا في القوة، وقد يبلغ درجة القطعية عندما يترك الناقدُ المنظِّرُ المنهجَ الذي يعمل به أو يطلّق المرجعية التي اعتمدها من قبل ويتمسك بغيرها، أو يغير اهتماماته فينخرط في انشغالات غير أدبية أو غير نقدية.

وحتى نقترب إلى صورة هذا التحول نقف عند فئة من النقاد الذين راج خطابهم في العقود الأخيرة.

تحول داخل نقد النقد والتنظير

اسم الناقد ـ المنظر	نوع المتن المنجز				
	متن التعليم	متن التنظير	متن التحقيق	متن التاريخ	دراسة الأدب (نقد)
عز الدين اسماعيل	+	+	+	+	+
شكري محمد عياد	+	+	+	+	+
يمني العيد		+	+		+
غالي شكري		+	+	+	+
صلاح فضل		+			+
نبيل سليمان		+	+	+	+
جابر عصفور		+	+	-	+

تحول المرجعيات

اسم الناقد ـ المنظر	نوع المرجعيات								
	علم النفس	علم الجمال	الأسلوبية	البلاغة	الواقعية	علم الاجتماع	التكوينية	الموضاعاتية	البنيوية
عز الدين اسماعيل	+	+							+
شكري محمد عياد			+		+				+
يمني العيد					+	+	+		+
غالي شكري					+	+		+	
صلاح فضل			+	+	+	+			+
نبيل سليمان					+	+	+		
جابر عصفور							+		+

إن التحول الذي يطبع حركة النقد الأدبي لا يكفي لتبرير التحول في التنظير، ولا يعقل أن يكون تعدد التجارب التنظيرية موازيا لتعدد التجارب النقدية. لكن الذي حدث حقا هو أن تعدد التجارب النقدية في الحقل الأدبي العربي أتى من تعدد التنظير الذي فرضته عملية التثاقف النقدي. فالناقد قبل أن يجد النص يجد أمامه عددا من التنظيرات؛ والمنظر العربي قبل أن يتأمل النقد في واقع الممارسة وفي ضوء العلاقة بالأدب، ينطلق في تفكيره من تنظير سابق.

وعليه، لا نتصور أن هذا التنظير، بتحولاته، نتيجة طبيعية لما يفرزه النقد والأدب من أسئلة وظواهر تحتاج إلى التأمل والتنظيم، وإنما أتى من تحولات الناقد المنظر نفسه في بحثه عن النظريات ورغبته في إيجاد مكان يتكلم فيه عنها، وأيضا يمكن أن يعطيه صوتا خاصا به. إنه تحول منقطع عن تحول الأدب والنقد معا، يساعد عليه تعدد الاهتمامات وتعدد المواقع التي يعمل فيها المنظِّرُ الناقدُ العربي، حين يمتهن التدريس وينشط صحافيا ويتوخى أن يستجيب لرغباته ولرغبات الموقع الذي ينشط فيه.

وبالطبع، ليس من المقبول الترامي على أرض النظريات لإقامة نظرية في كل بقعة منها بالادعاء، ومن العبث أن يطمع أي ناقد في أن ينظِّر للأدب والنقد ومناهجه كل مرة باختلاق نظرية جديدة بمرجعية جديدة، وأن تكون له عدة نظريات ! أو أن يتقن عدة مناهج نقدية ويقبل أن يتعايش معها في وقت واحد.

فالتنظير له شروط وسياقات يفرضها ضغط الإشكاليات التي تنبع من حاجات المجتمع، ليترجم هذه الحاجات إلى أسئلة معرفية يتمثلها كواقع أدبي أو كواقع علمي أو علاقة بين ما هو علمي وما هو أدبي.

إضافة إلى هذا، فإن التحول الذي يمكن أن ينعكس على النظريات والمناهج، لا يكون تحولا بالصدفة أو رغبة فردية. فهو تحول ينهض على تراكم الإشكالات الضاغطة، أي لا بد من وجود أدب ومعرفة في وضع يفرضان فيه إعادة التأمل واقتراح الحلول لمشكلات طارئة على التراكم وعلى تغير المعرفة وأحوال المجتمع.

ولن نقول كلاما مجانباً للصواب إذا قلنا إن التحول الذي يميز واقع النقد العربي تحول مفتعل، صادر عن دخول نظريات منتجة في سياق ثقافي وأدبي وعلمي آخر؛ تحول راجع إلى فعل التثاقف الذي يزود الناقد بما يساعده في تنويع اهتماماته وتعدد مواقفه؛ فلا يحتاج إلى جهد كبير، وإنما يحتاج إلى فهم المقروء وانتقاء ما يراه مناسبا فقط، بينما صنع نظرية أو منهج يظل عملا صعبا لا يطمح إليه النقاد، عادة، إلا بعد تجارب عديدة في ممارسة النقد والتفكير فيه، وفي الأدب على وجه مخصوص. وهذا هو الذي لم يحدث حتى الآن بصورة مقنعة أي لا وجود لأي منهج ذي صبغة عربية، ولا وجود لنظرية سائدة في الحقل النقدي العربي ذات مرجعية عربية، إننا الآن ـــ في أواخر القرن ـــ نقف على عتبة البحث عن الكليات والمبادئ التي تقودنا نحو أرض

النظرية العربية في الأدب والنقد، أرض تكون حديثة معاصرة لا تستنسخ ما قبلها ولا تعيد إنتاج ما يرافقها، بعد أن تتجاوز المعوقات التي شرحناها منذ حين، وأن تطرح أسئلتها الخاصة بها وعلى أدبها الخاص، وأن تستجيب لنبض الواقع المعرفي والإيديولوجي حتى تكون مرحلة تحول لا اقتناص لتحولات مفتعلة.

أما التحولات التي يمكن رصدها في خطاب نقد النقد والتنظير، فيمكن أن نردها إلى :

- تغير في مقروء الناقد؛
- متطلبات المهنة التي يزاولها؛
- مستوى حصيلته الثقافية والمعرفية؛
- طول تجربته في ممارسة النقد والكتابة؛
- تغير الظروف الثقافية العامة التي تفرض عليه الاستجابة لها بسرعة.

وهذه العوامل يدعمها بالطبع كثرة التنظيرات التي تراكمت في الغرب خلال القرنين الماضيين وتعززت بظهور نظريات الحداثة النقدية، باسم النقد الجديد والنقد الشكلاني والنقد البنيوي والنقد السوسيولوجي والنقد النفسي، مما يُغري بمواكبتها وتتبعها.

إنه تحول يعني، في نهاية المطاف، حركة تقلب بين المناهج والنظريات لا تتّبع خطا منطقيا، ولا تمثل برنامج بحث يخطط له الناقدُ المنظِّر بحسب المراحل المتلاحقة التي يستوجبها، ولكنها تمثل رغبات لارتياد المناهج وآلتماسها حيث تكون، سابقة تارة أو معاصرة تارة.

الخاتمة

لقد سمحت لنا الفصول السابقة باستخلاصات يمكن ترتيبها على الصورة التالية :

أولا: إن النقد الأدبي المعاصر، في مجاله العربي، نقد في وضع إشكالي مضاعف، أساسه طبيعة النقد الأصلية التي حللناها في تمهيد هذه الدراسة، هذا الأساس الذي تراكمت عليه في المجال الثقافي العربي ظواهر قوت إشكاليته وعقّدتها، بل أصبح النقد الأدبي العربي يساهم في ترسيخها.

أ ـ فهو يأبى أن يتوافق مع خصوصية النص الأدبي، بل إنه يتعالى عنه موضوعيا حين يتكل على مرجعيات جاهزة ونماذج مسبقة في التنظير تتضمن بدورها نماذج من الأدب الآخر : الأدب الغربي؛

ب ـ إنه لا يستنبت مبادئه وقواعده من شرط الأدب العربي، ولكنه يمارس وصاية ما على هذا الأدب. ونتيجة لذلك، فهو يتعالى عن هذا الأدب.

ج ـ إن علاقة هذا النقد بجذوره التراثية المفترضة علاقة واهية، أقرب ما تكون إلى القطيعة؛ وحتى في الحالات التي يستعير فيها بعض المفاهيم أو التصورات، فهو يجردها من سياقها الأصلي ليخدم بها سياقا آخر مطبوعا بالإنتقاء والتلفيق؛

د ـ إن هذا النقد يرسم تحولات سريعة غير مبررة بتحول إنتاج الأدب وتبدُّله، ولا بتحول الثقافة، ولا بتحول الأنظمة المعرفية، وإنما هو تحول مرتبط بتحول قراءة ولتحولات النقد الأدبي الغربي، ومحاولة نقلها أو تمثلها في فترة قصيرة، بعد أن مرت تلك التحولات هناك بمراحل طويلة متصارعة.

ثانيا : تلك الظواهر التي تطبع وضع النقد تطبع أيضاً وضع نقد النقد والتنظير النقدي، إذ يجدان موضوعهما على تلك الصورة، فلا يستطيعان غير إعادة

إنتاجها، بل تمثيلها والتطابق معها، ليصبح نقد النقد والتنظير موصوفين بالصفات نفسها من جهة العلاقة بالموضوع، أي بالتعالي عنه، ثم من جهة التحول وعدم الإرتباط بجوهر الأسئلة الفاعلة في الثقافة الخاصة بالإنسان.

وهكذا، فإن ما يمكن أن يصدق على النقد يصدق على نقد النقد والتنظير، خصوصا وأن الخطابات التي تنتمي إلى نقد النقد والتنظير خطابات تُقدّمُ نفسها بوصفها خطابات نقد أيضا، وتنتسب إلى فئة تنتج النقد والتنظير معا.

ومن الظواهر التي يعانيها نقد النقد والتنظير أن يكون، مثل النقد، خطابَ فئة ليس لها سؤال مرتبطٌ بموضوعها في تجسده وحركته داخل الثقافة العربية. فكلاهما يسقط في فخ الإقصاء الذاتي، إذ يتنكر النقد لنفسه، ونقد النقد والتنظير يتنكران له، مما يجعل النقد استعارة من نقد آخر، ونقد النقد والتنظير أيضا استعارة لقضايا هي حاصل قراءات داخل فعل التثاقف.

ثالثا : إذن ما يطغى على نقد النقد والتنظير ليس هو السؤال الأدبي ولا السؤال العلمي، وإنما هو السؤال الإيديولوجي، حيث يصبح الخطاب موجها من خارجه، سواء من موقع الناقد المنظِّر في فعل التثاقف، أو من موقعه في المؤسسة التي لها حاجة إلى النقد أو صلة بإنتاج الثقافة الأدبية، فيكون باحثا أكاديميا أو معلما أو صحفيا أو داعية لأدبيات حزب، إلخ.

وهؤلاء وأولئك يترجمون واقعا يحتلون فيه عملا وظيفيا. لكن تلك المؤسسات بدورها لم تكتمل لها شروط المؤسسة والهوية، مما يجعلها تتداخل ويلتبس بعضها ببعض ويكون معها الناقد (أو المنظِّر) متعدد الأدوار، كثير التحولات.

ولذا ليس غريبا أن يتسم الفكر النقدي، المتجسد في النقد الأدبي ونقد النقد والتنظير، بأنه فكر يتنكر لنفسه ولا يرى نفسه إلا مأزوما أو غائبا أو مدعيا مريضا، كما ظهر لنا في الفصل السادس.

كما أنه ليس غريبا أن يتجلى لنا عصيا على التوصيف والتصنيف، وأن يكشف عن رغبات في تصنيف نقد مختلف ومختلط، حائر بين أن يصنف نفسه كما هو أو يصنِّف نفسه قياسا بغيره أو يضع نفسه في سياق نقد آخر ليصنف معه أو فيه في صورة مناهج ومدارس وتيارات ومذاهب واتجاهات...

رابعا : ذلك يجعلنا نقول إن دينامية خطاب النقد وخطاب نقد النقد هي دينامية ثقافية وإيديولوجية لم ترق إلى أن تكون دينامية البحث في الأدب أو في الفكر والعلوم الإنسانية.

فهذه الدينامية الثقافية والإيديولوجية هي التي تسهل لعبة الإقصاء والإنتقاء والتحول واستعارة النماذج وتجاهل سياقاتها الأصلية وعدم الإلتفات إلى الخلفيات والمنطلقات المحركة للنظريات والمناهج، بل وتجاهل جذورها التي تدعي الإنتساب إليها.

ولا شك في أن الدينامية الثقافية إفقار للبعد العلمي وتوسيع لدائرة النقاش الذي ينهض على أفعال الجمع والإنتقاء والإبتعاد عن النسقية، بالمعنى المطلوب في المعرفة، ويسمح أيضا بالإحتفاظ بقضايا وأسئلة غير ضرورية ومتجاوزة، مثل سؤال الفن في النقد وسؤال العلم في علاقته بالفن والنقد، مما يترك التصورات متكررة والمناهج ومشاريع التنظير إرهاصاتٍ ومقدمات ومداخل وبناءات غير مكتملة.

كل ذلك يعني ـ في نهاية الأمر ـ أن الجدل القائم في حقل النقد الأدبي ونقد النقد والتنظير جدل ثقافي، يتخذ أحيانا مظهرا من العنف المعبر عن سجال موجه ذاتيا أو إيديولوجيا، ويَعْجِز عن اقتراح بدائل أصلية مقنعة مقبولة وفاعلة.

خامسا : تلك أهم الظواهر التي سجلناها خلال فصول هذه الدراسة، والتي أبنا عن آليات اشتغالها وطبيعة تكونها في الفصل الأخير منها، وهي ظواهر بقدر ما تدل على الوجه السلبي، فهي أيضا تؤشر على رغبة متعددة الإتجاهات دالة على قلق وبحث ونزوع نحو الإنتظام، مما يجعلنا نستشف علامات إيجابية نجملها في النقط التالية :

ومن ثم، يمكن أن نستشف علامات إيجابية نجملها في النقط التالية :

أ ـ تأكيد أسبقية إنتاج الأدب؛

ب ـ تأكيد قراءة الأدب كأفق لكل تنظير للأدب؛

ج ـ تأكيد قراءة النقد في واقعه كما هو كأفق للتنظير النقدي ولنقد النقد؛

د ـ البحث عن كيان ممكن لقراءة هذا النقد ضمن شروط إبستمولوجية باقتراح نموذج مقبول ومعقول.

ولا شك في أن ذلك يتطلب عدة أمور، منها :

أ ـ قراءة الأدب العربي وفق مفهوم جديد للأدب لا يستعير المفاهيم الجاهزة، وإنما يستخلصها مما هو منتج في حقل الثقافة العربية؛

ب ـ هذه القراءة عليها أن تقدم مفهوما للأدب لا يصادر الوجود الأدبي بمقولات جاهزة تختصره في الأدب الرسمي أو الأدب الذي يتبع الأجناس التقليدية المقررة، بمعنى أن القراءة بحاجة إلى أن ترى الأدب في النصوص التي تمثل هذه الأدب في صلته بالذات والتراث؛

ج ـ إخضاع التصورات الرائجة عن الأدب والنقد إلى الفحص والنقد أيضا، بامتلاك أوليات القراءة التي تعتمد على قواعد ومبادئ كلية، حتى تكون قراءات حفرية أركيولوجية.

سادسا : إن علامات هذا الوعي الجديد بالأدب والنقد ظهرت في السنين الأخيرة في صورة مشاريع عمل كالتي ينجزها باحثون اختاروا مفهوم «القراءة» للوصول إلى خصوصية النص العربي، وهي خصوصية تفرض مراجعة مفاهيم الأدب والنقد معا.

وأقوى نماذج القراءة هي التي ينجزها في مجال النص التراثي والنقدي أمثال جابر عصفور ومحمد مفتاح.

فهذه القراءة التي تؤسس لمفهوم جديد للأدب والنقد آمنت بعدة مبادئ أهمها :

ـ إن فهم ظاهرة أدبية أو نقدية ما فهم يتم بالبحث عن كيفية تشكل الظاهرة وتكونها في علاقتها ببقية الظواهر المصاحبة لها؛

ـ إن أدوات العمل على هذه الظواهر لا يمكن أن تستعار جملة ولا يمكن أن تنتج إلا ضمن اختيار أدوات هي بمثابة مبادئ كلية تحكم كلَّ أنشطةِ الفكر البشري، وتتمثل كمقولات له؛

ـ إن وراء كل فهم مساحةً نسبيةً تسمح بالمراجعة ومعاودة البحث.

ـ إن سؤال البحث في «النص الأدبي» وسؤال البحث في «النقد» سؤالان منفصلان أنطولوجيا وإبستيمولوجيا، ولكنهما في الوقت نفسه متشارطان لا يتحرك أحدهما إلا واقتضى تحرك الآخر؛ ودون ذلك، لا يكون السؤال سوى سؤال مفتعل.

ومن ثم، فسؤال البحث سؤال ضروري يفترضه واقع الأدب والنقد معا، ولا يكون ضروريا إلا لأن هناك ضغوطا أخرى آتية من سياق الإنسان الباحث وجملة العوامل التي يعمل فيها ومعها.

إن المبادئ التي ذكرناها منذ حين هي الكفيلة :

- بإعطاء مدلول جديد للأدب وللنقد؛
- باكتشاف الخصوصية في الأدب والنقد.

إن هذا العمل لا يطمح إلى أكثر من أن يكون موضع جدل ونقاش؛ ومايُقدمه من اقتراحات وآراء، وإن بدت متعسفة أحيانا، فلها الحق في أن تعبر عن نفسها في سياق قل فيه الحوار وفهم الإختلاف.

وليس لها ما تعتذر به، إن هي لامست حدود الإلتباس أو مسها شيء منه أيضا؛ إلا أنها استطاعت أن تتلمس ما يشبه انتظامات لهذا الإلتباس داخل حقل نقد النقد والتنظير.

مصادر الدراسة

إبراهيم أحمد الهواري، **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، دار المعارف، 1983.

إبراهيم الحاوي، **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.

إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الأمانة، بيروت، 1971؛

من سرق النار، المؤسسة العربية، للأبحاث، بيروت، 1980

أحمد أمين، **النقد الأدبي**، ط 3، مكتبة نهضة مصر، د ت.

أحمد الشايب، **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، ط 5، 1956؛

أصول النقد الأدبي، ط 7، مكتبة النهضة المصرية، 1964.

أحمد داود يوسف، **لغة الشعر**، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

أحمد الغمراوي، **النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي**، المكتبة العربية، القاهرة، 1981.

أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته**، الهيئة المصرية العامة، 1972.

أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989؛

دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد، بغداد، 1980.

أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، 1980؛

سياسة الشعر، دار الأداب، بيروت، 1985.

في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

إسماعيل مظهر، **في النقد الأدبي**، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1965.
ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، بيروت، 1983.
إلياس خوري، **تجربة البحث عن أفق**، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت، 1974؛
دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، 1979.
الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
أميرة حلمي مطر، **مقدمة في علم الجمال**، دار الثقافة، القاهرة، 1976؛
فلسفة الجمال، المكتبة الثقافية، 74، القاهرة، 1962.
بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، الأنجلو مصرية، 1963؛
دراسات في نقد الأدب العربي، الأنجلو مصرية، ط 5، 1969.
تامر سلوم، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار اللاذقية، 1983.
توفيق بكار، وآخرون، **دراسات في النقد الأدبي**،منشورات مهرجان قابس، تونس، 1978.
توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، سراش، تونس، 1985؛
أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
تأسيس الخطاب النقدي، أطروحة الجمحي، عيون، الدار البيضاء، 1988.
جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة**، دار الثقافة، القاهرة، 1974؛
مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة، القاهرة، 1978.
المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1983؛
قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992.
جلال العشري، **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة**، الهيئة المصرية العامة، 1971.
جمال عبود، **مقدمة في النقد**، دار المعرفة، بيروت، 1989.
جمال مقابلة، **شكري عياد**، الهيئة المصرية العامة، 1992.

جورج طرابيشي، **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، بيروت، 1978.
جوزيف شريم، **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984.
حسام الخطيب، **أبحاث نقدية ومقارنة**، دار الفكر، بيروت، 1973.
حسن طبل، **المعنى الشعري في التراث النقدي**، دار المعارف، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985.
حسين الواد، **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة البيضاء، 1984؛
في تاريخ الأدب : مفاهيم ومناهج، دار المعرفة، تونس، 1980.
حكمة الأوسي، **مفاهيم في الأدب والنقد**، مكتبة المعارف، الرباط، 1984.
حلمي علي مرزوق، **دراسات في الأدب والنقد**، مؤسسة الثقافة العامة، القاهرة، د.ت؛
تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة، بيروت، 1983.
حمادي صمود، **في نظرية الأدب عند العرب**، النادي الأدبي، جدة، 1990.
حنا عبود، **المدرسة الواقعية في النقد العربي**، وزارة الثقافة، دمشق، 1978.
خالد يوسف، **في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1987.
خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، 1979.
خريستو نجم، **النرجسية في أدب نزار قباني**، دار الرائد العربي، بيروت، 1983؛
المرأة في حياة جبران، دار الرائد العربي، بيروت، 1985.
في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، 1991.
خلدون الشمعة، **الشمس والعنقاء**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974؛
النقد والحرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977؛
المنهج والمصطلح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
درويش الجندي، **نظرية الجرجاني في النظم**، نهضة مصر، 1960.
داود سلوم، **النقد المنهجي عند الجاحظ**، عالم الكتب، مكتبة مصر، ط 2، 1986.
رجاء عيد، **فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة، 1975.

رشاد رشدي، **ما هو الأدب**، مكتبة الأنجلو مصرية، 1971؛
مقالات في النقد الأدبي، المكتب المصري الحديث، ط 2، 1979.
المدخل إلى النقد، مطبعة الأنجلو مصرية، 1984.
روز غريب، **النقد الجمالي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
ريمون طحان، **مصطلح الأدب الإنتقادي**، المكتبة الجامعية، بيروت، ص. 2، 1984.
زكي نجيب محمود، **قصة عقل**، دار الشروط، ط 2، 1988؛
قشور ولباب، دار الشروق، ط 2، 1988؛
في فلسفة النقد، دار الشروق، ط 1، 1979.
زهران البدراوي، **أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث**، دار المعارف، 1982.
سامح كريم، **العقاد في معاركه النقدية**، دار القلم، بيروت، 1980.
سامي الدروبي، **علم النفس والأدب**، دار المعارف، القاهرة، د 2، 1981.
سعد مصطلوح، **حازم القرطاجني**، عالم الكتب، بيروت، 1980.
السعيد الباز، **من قضايا النقد العربي الحديث**، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1988.
السعيد الورقي، **دراسات نقدية**، دار المعارف، الإسكندرية، 1989.
العيسى سليمان، وآخرون، **التراجم والسير**، وزارة التربية، دمشق، 1971.
سحر روحي الفيصل، **النقد الأدبي الحديث في سورية**، دار الأهالي، دمشق، 1981.
سمير سرحان، **النقد الموضوعي**، الهيئة المصرية العامة، 1990.
سهري القلماوي، **النقد الأدبي**، دار المعرفة، معهد البحوث، القاهرة، د.ت.؛
فن الأدب : المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، 1973.
سنية أحمد محمد، **النقد عند اللغويين**، دار الرسالة، بغداد، 1977.
سيد قطب، **النقد الأدبي : أصوله ومناهجه**، الدار العربية، بيروت، ط 4، 1966.
شفيع السيد، **الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**، دار الفكر العربي، 1986.

شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، دار الحداثة، بيروت، 1986.
صلاح ذهني، **تذوق الأدب**، مكتبة المعرفة، القاهرة، دت.
صلاح رزق، **أدبية النص**، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1989.
صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، 1980.
علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق، بيروت، 1985؛
إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار، القاهرة، د.ت.؛
نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو مصرية، ط 2، 1980.
طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، 1966.
عادل الفريجات، **إضاءات في النقد الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.
عباس توفيق، **نقد الشعر العربي في العراق**، دار الرسالة، بغداد، 1978.
عباس الجراري، **خطاب المنهج**، منشورات السفير، مكناس، 1990.
عبد الحميد حسين، **الأصول الفنية للأدب**، الأنجلو مصرية، ط 2، 1964.
عبد الحميد يونس، **الأسس الفنية للنقد الأدبي**، دار المعرفة، القاهرة، 1966.
عبد الحي دياب، **التراث النقدي**، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.
عبد الرؤوف أبو السعد، **مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد الأدبي**، دار المعارف، 1985.
عبد السلام الشاذلي، **الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث**، دار الحداثة، بيروت، 1989.
عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس 1977؛
النقد والحداثة، دار الطليعة، 1983.
عبد العزيز الدسوقي، **تطور النقد الأدبي الحديث في مصر**، الهيئة المصرية العامة، 1977.
عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة المصرية، 1972.
عبد العزيز قلقيله، **نقد النقد في التراث العربي**، الأنجلو مصرية، 1975؛
النقد الأدبي في المغرب العربي، الأنجلو مصرية، 1973.

عبد الفتاح محمد أحمد، **المنهج الأسطوري في الشعر الجاهلي**، دار المناهل، بيروت، 1987.

عبد الفتاح الديدي، **الأسس المعنوية للأدب**، دار المعرفة، القاهرة، 1966.

عبد القادر رؤوف الطويل، **المقالة في أدب العقاد**، الدار المصرية اللبنانية، 1978.

عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي : نظرية وتطبيق**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1990؛

البنيوية الموضوعية : دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1983.

عبد المجيد زراقط، **الحداثة في النقد الأدبي والمعاصر**، دار الحرف، بيروت، 1991.

عبد المنعم خفاجي، **التفسير الإعلامي للأدب العربي**، دار الجيل، بيروت، 1991؛

النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، 1975.

عثمان موافي، **في نظرية الأدب**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1984.

عدنان بن ذريل، **اللغة والأسلوب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

النقد والأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

عدنان عبد الله خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار آفاق، بغداد، 1986.

عدنان غزوان وآخرون، **الشعر ومتغيرات المرحلة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

عدنان قاسم، **الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر**، المنشأة الشعبية، طرابلس، 1980.

عز الدين الأمين، **نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر**، دار المعارف، 1970.

عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف، القاهرة، 1966؛

الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968؛

الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، 1966.

عصام قصبجي، **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، دار العلم العربي، بيروت، 1980.

علال الغازي، **المنزع البديع في تجنيس البديع، لأبي محمد القاسم السجلماسي**، المعارف، الرباط، 1980.
علي أدهم، **فصول في الأدب والنقد والتاريخ**، الهيئة المصرية العامة، 1979.
علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للأبحاث، بيروت، 1979.
عودة الله منيع، **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي**، دار النشر، عمان، 1985.
غالي شكري، **ماذا أضافوا إلى ضمير العصر**، الهيئة المصرية العامة، 1967؛
ثورة الفكر في أدبنا الحديث، الأنجلو مصرية، 1965؛
شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، 1968؛
مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، 1970؛
محمد مندور الناقد والمنهج، دار الطليعة، بيروت، 1981؛
سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، 1981؛
برج بابل، دار الريس، لندن، 1989.
فاروق العمراني، **تطور النظرية النقدية عند محمد مندور**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
فايز الداية، **نظرية الدلالة**، دار الملاح، بيروت، 1978؛
جمالية الأسلوب، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1990.
فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية : مدخل نظري**، الدار الفنية، 1990.
فتحي أحمد عامر، **من قضايا التراث العربي : النقد والناقد**، منشأة المعارف الإسكندرية، 1977.
فؤاد أبو منصور، **النقد البنيوي الحديث**، دار الجيل، بيروت، 1985.
فؤاد مرعي، **مقدمة في علم الأدب**، دار الحداثة، 1981.
قاسم مومني، **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة، القاهرة، 1982.
ماهر فهمي حسن، **المذاهب النقدية**، مكتبة النهضة المصرية، د.ت.
محمد أحمد خلف الله، **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط 2، 1970.

محمد برادة، **محمد مندور وتنظير النقد الأدبي**، دار الآداب، بيروت، 1979.
محمد الربيعي، **نقد الشعر**، دار المعارف، ط 4، 1977.
محمد سلام زغلول، **تاريخ النقد العربي**، دار المعارف د.ت.؛
النقد العربي الحديث أصوله قضاياه...، دار المعارف، 1964.
محمد سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986؛
أبحاث في النص الشعري، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1990؛
جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، 1995.
محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، د ت.
محمد شكري عياد، **الأدب في عالم متغير**، الهيئة المصرية العامة، 1971؛
دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة، 1977؛
الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة، 1978؛
اللغة والإبداع، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1988؛
مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط 2، 1992؛
بين الفلسفة والنقد، أصدقاء الكتاب، 1990.
محمد طه الجابري، **في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية**، دار النهضة، بيروت، 1982.
محمد عبد الله الجادر، **تأملات في تراث العرب النقدي**، دار الجاحظ، بغداد، 1983.
محمد علي أبو حمدة، **في التذوق الجمالي**، دار الجيل، بيروت، 1984.
محمد عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتفكير**، النادي الأدبي، جدة، 1985؛
تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، د.ت.
محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969، ط 4؛
الأدب المقارن، الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 4، 1970.

محمد مصايف، **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**، الشركة الوطنية، الجزائر، 1979.

محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، التنوير، 1985؛

دينامية النص، المركز الثقافي، البيضاء، 1987؛

مجهول البيان، دار توبقال، 1990؛

التلقي والتأويل، المركز الثقافي، البيضاء، 1995.

محمد مفتاح وآخرون، **قضايا المنهج في اللغة والأدب**، دار توبقال، 1978.

محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر، د.ت.

محمد منقذ الهاشمي، **الرؤية النقدية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط 2، 1969.

محمد يوسف نجم، **نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية**، دار صادر، بيروت، ط 2، 1985.

محمود أمين العالم، **في الثقافة المصرية**، دار الأمان، الرباط، 1988؛

ثلاثية الرفض، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1985؛

مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989.

محمود أمين العالم وآخرون، **حسين مروة : شهادات**، دار الفارابي، بيروت، 1991.

محيي الدين صبحي، **نظرية الشعر العربي**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1981.

محيي الدين صبحي، **نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984؛

إحسان عباس والنقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984؛

دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية، بيروت، 1980.

مصري حنورة عبد الحميد، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية**، الهيئة المصرية العامة، 1979؛

سيكولوجية الذوق الفني، دار المعارف، 1985.

مصطفى السويف، **الأسس النفسية للإبداع الفني**، دار المعارف، 1959.

مصطفى الصاوي الجويني، **ألوان من التذوق الأدبي**، نشأة المعارف، الإسكندرية، 1972.

مصطفى عليان، **منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام**، دار العلم دمشق، 1986.

مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981؛

نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة، 1965؛

طه حسين والتراث، النادي الأدبي، جدة، 1990.

منجي الشملي، **الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.

موريس أبو ناضر، **الألسنية والنقد الأدبي**، دار الجيل، بيروت، 1985.

ميشيل عاصي، **الفن والأدب**، المركز التجاري، بيروت، 1970.

كامل سعفان، **أمين الخولي**، الهيئة المصرية العامة، 1982.

كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987؛

جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979؛

الرؤية المقنعة، الهيئة المصرية العامة، 1986.

كمال نشأت، **النقد الأدبي الحديث في مصر**، معهد الأبحاث العربية بغداد، 1983.

كوثر عبد السلام البحيري، **الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي**، الأنجلو مصرية، 1979.

نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بيروت، ط 3، 1967.

نبيل راغب، **النقد الفني**، مكتبة مصر، د.ت.

نبيل سليمان، **في الإبداع والنقد**، دار الحوار، اللاذقية، 1989؛

مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، 1983؛

النقد الأدبي في سوريا، دار الفارابي، دمشق، 1980.

نبيلة إبراهيم، **نقد الرواية**، النادي الأدبي، وجدة، 1980.

نجوى صابر، **النقد الأخلاقي**، دار العلوم العربية، بيروت، 1990.

نجيب فايق أندراوس، **المدخل في النقد الأدبي**، الأنجلو مصرية، 1974.
نهاد التكرلي، **اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر**، دار الجاحظ، بغداد، 1979.
وداد سكاكيني، **سطور تتجاوب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.
هاشم ياغي، **حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين**، معهد البحوث العربية، 1973؛
حركة النقد الأدبي الحديث في لبنان، دار المعارف، 1968.
هدى بهام سوكة، **النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب**، دار الرائد، بيروت، 1984.
هند طه حسين، **النظرية النقدية عند العرب**، وزارة الثقافة، بغداد، 1981.
هنري رياض، **محمد مندور رائد الأدب الإشتراكي**، دار الجيل، بيروت، 1967.
يمنى العيد، **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، بيروت، 1975؛
في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983؛
الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

المجلات

إبداع، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، عدد 5، مايو 1984.
الآداب الأجنبية، وزارة الثقافة، بغداد، عدد 1، شتاء 1983.
أدب ونقد، التجمع الوطني التقدمي، القاهرة، عدد 45، مارس 1989 ؛ عدد 63، نوفمبر، 1990 ؛ عدد 81، مايو 1992.
الأقلام، وزارة الثقافة، بغداد، عدد 10، تموز 1977 ؛ عدد 11 ، غشت 1980 ؛ عدد 11، فبراير 1989 ؛ عدد 6، يونيو 1990.
الثقافة الجديدة، القاهرة، عدد 12، نوفمبر 1986.
الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، ع 34، 1984.
الطريق، بيروت، عدد 2، فبراير 1975 ؛ عدد 2–3، يونيو 1988.

فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، عدد 1، يناير 1981 ؛ عدد 3، أبريل 1981 ؛ عدد 1، أبريل 1983 ؛ عدد 4، يناير 1984 ؛ عدد 1، دسمبر 1984 ؛ عدد 2، مارس 1986 ؛ عدد 3–4، فبراير 1981.

الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 1، يونيو 1978 ؛ عدد 6، ديسمبر 1978 ؛ عدد 25، فبراير 1982 ؛ عدد 39، فبراير 1982 ؛ عدد 67، مارس 1992.

الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد 48–49، فبراير 1988 ؛ عدد 54–55، غشت 1988 ؛ عدد 60–61، فبراير 1989.

العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد 1، شتاء 1988.

عالم الفكر، الكويت، عدد 1، مجلد 3، مايو 1972 ؛ عدد 2، مجلد 9، يوليوز 1978.

الكرمل، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نقوسيا، عدد 1، سنة 1981 ؛ عدد 2، سنة 1981 ؛ عدد 9، سنة 1983 ؛ عدد 32، سنة 1989.

المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، عدد 131، مارس 192 ؛ 136، يونيو 1973 ؛ 151، شتنبر 1974 ؛ 193–194، أبريل 1978.

الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 141–142، آذار 1983 ؛ عدد 167–188، آذار 1985.

مواقف، بيروت، عدد 41–42، صيف 1981 ؛ عدد 43، خريف 1981 ؛ عدد 47–48، ضناء 1983 ؛ عدد 51–52، خريف 1984.

المناظرة، الرباط، عدد 1، يونيو 1989.

المهد، عمان، عدد 2، سنة 1984.

المورد، وزارة الثقافة، بغداد، عدد 3، سنة 1989.

الوحدة، المجلس القومي للثقافة، الرباط، عدد 49 أكتوبر 1988.

مراجع عامة

أحمد بدير، **أصول البحث العلمي ومناهجه**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977.

أحمد محيي الدين جسين، **القيم الخاصة لدى المبدعين**، دار المعارف، 1981.

زكرياء إبراهيم، **مشكلة الفن**، مصر، د ت.

صلاح قنصوه، **نظرية القيمة في الفكر المعاصر**، دار الثقافة، القاهرة، 1986.

فؤاد زكريا، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر، د ن.

عمر الشارني، **المفهوم في موضعه**، دار الجنوب، تونس، 1992.

عبد السلام المسدي وآخرون، **تأسيس القضية الإصطلاحية**، المؤسسة الوطنية للترجمة، تونس، 1989.

محمد عبد اللطيف خليفة، **ارتقاء القيم**، عالم المعرفة، ع 160، أبريل، 1992.

محمد علي أبو ريان، **فلسفة الجمال**، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1964.

مشهد سعدي العلاف، **بنية النظرية العلمية الموسوعة الصغيرة**، 333، دار الآفاق، 1989.

مريم سليم، **علم تكوين المعرفة : إبستيمولوجيا بياجي**، معهد الإنماء، بيروت، 1985.

مراجع مترجمة

أديث إمبرت، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، ط 2، 1992.

أديث كيروزيل، **عصر البنيوية**، ترجمة جابر عصفور، عيون البيضاء، 1985.

آن جيفرسون، ودفيد روبي، **النظرية الأدبية الحديثة**، ترجمة سمر سعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

ب كروشة، **فلسفة الفن**، ترجمة سامي الدروبي، ط 1، الفكر العربي، 1947.

بلينسكي، **نصوص مختارة**، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

بول هيرنادي وآخرون، **ما هو النقد**، ترجمة سلافة حجاوي، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.

تيري إيجلتون، **النقد والإيديولوجيا**، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للأبحاث، بيروت، 1992.

جان بياجي، **البنيوية**، ترجمة غارف بشير أوبري منيمة عويدات، 1971.

جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة سامي الدروي، دار اليقظة، بيروت، 1948.

جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية الأوربية**، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية، 1972.

دراسات في الواقعية، تأليف وترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، 1972.

جورج واتسون، **نقد الأدب**، ترجمة عناد غزوان إسماعيل، وجعفر الخليلي، وزارة الثقافة، بغداد، 1979.

خوسي ماريا إيفاكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.

روبرت سي هول، **نظرية الإستقبال**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، 1992.

روني ويلك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 110، الكويت 1987.

ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة إحسان عباس، المكتبة الثقافية، 1958.

شارل لالو، **الفن والأخلاق**، ترجمة عادل العوا، الشركة العربية، دمشق، 1965.

كارلوني وفيلو، **النقد الأدبي**، ترجمة كيتي سالم عويدات، 1973.

مشيل فوكو، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربية، 1987.

وليم راي، **المعنى الأدبي**، ترجمة عزيز يوئيل يوسف، دار المأمون بغداد، 1987.

ويلبرس سكوت، **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي**، ترجمة غزوان إسماعيل عناد وجعفر الخليل، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.

مراجع باللغات الأجنبية

1 M. Bakhtine : *Esthétique de la création verbale*. NRF, Gallimard 1979.

2 R. Barthes : *Le bruissement de la langue*, Seuil 1977.

3 : *S/Z*, Points, 1970.

4 Brunel et autres : *La critique littéraire*, PUF, 1977.

5 Jean le Calliot : *Psychanalyse et languages littéraires*, Nathan, 1977.

6 T. Eagleton : *The significance of Théory*, Basil Blackwell, 1990.

7 J.-Cl. Gardien et autres : *La logique du plausible*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1981.

8 C.G. Granger : "Remarques sur l'usage de la langue en philosophie", in *langage*, N° 35. 1974.

9 Victore Grogoriev et autres : *Linguistique et poétique*, *Progrès*, Moscou, 1981.

10 AJ Greimas et autres : *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette, 1979.

11 A.-J. Creimas, J. Courtés : *Sémiotique* (Dictionnaire), Hachette, Paris 1979.

12 : *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, 1976.

13 L. Fayolle : "La critique littéraire", in *Littérature et genres littéraires*, Encyclipoche Larousse: 1978.

14 N. Frey : *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969.

15 I. Lotman : *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.

16 Adrian Marino : *La critique des idées littéraires*, Complexe, Paris 1977.

17 H. Mechonique : *Pour la poétique*, Gallimard, 1973.

18 Noël Mouloud : *Langage et structuralisme*, Payot, 1969.

19 Claude Normand : *Méthaphore et concept*, Complexe, Paris, 1976.

20 J. Onimus : "Lecture et critique", in *Réflextions et recherches de nouvelle critique*, Les Belles Lettres, Nice, 1969.

21 T. Todorov : *Les genres du discours*, Seuil, 1978.

: *Poétique de la prose*, Seuil 1971.

22 T. Todorov: *Critique de la critique*; Le Seuil, Paris, 1984.

23 Ducrot : *Dictionnaire encyclopédique des sciences des langues*, Point, 1972.

24 J. Piaget : *Epistémologie des sciences de l'homme*, Idées, Gallimard, 1970.

25 J. Rey-Debove : *Le métalangage, l'ordre des mots*, Le Robert, Paris, 1978.

الفهرس

القسم الأول
متن نقد النقد والتنظير ومرجعياتهما

القسم الثاني
المفاهيم المرجعية

القسم الثالث
مفاهيم النقد في متن نقد النقد والتنظير